



HAL
open science

Marcel Achard et le cinéma : dramaturge, critique, producteur, dialoguiste, réalisateur

Nicolas Boscher

► **To cite this version:**

Nicolas Boscher. Marcel Achard et le cinéma : dramaturge, critique, producteur, dialoguiste, réalisateur. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2020. Français. NNT : 2020NORMC012 . tel-03033787

HAL Id: tel-03033787

<https://theses.hal.science/tel-03033787v1>

Submitted on 1 Dec 2020

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.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat
Spécialité ARTS PLASTIQUES, MUSICOLOGIE
Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

**"Marcel Achard et le cinéma : dramaturge, critique, producteur,
dialoguiste, réalisateur"**

Présentée et soutenue par
Nicolas BOSCHER

Thèse soutenue publiquement le 11/09/2020
devant le jury composé de

M. VINCENT AMIEL	Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Rapporteur du jury
Mme KATALIN POR	Maître de conférences HDR, Université de Lorraine	Rapporteur du jury
Mme CHANTAL MEYER-PLANTUREUX	Professeur émérite, Université Caen Normandie	Président du jury
M. BINH NGUYEN TRONG	Maître de conférences, Sorbonne Université	Membre du jury
Mme HÉLÈNE VALMARY	Maître de conférences, Université Caen Normandie	Membre du jury
M. CHRISTIAN VIVIANI	Professeur émérite, Université Caen Normandie	Directeur de thèse

**Thèse dirigée par CHRISTIAN VIVIANI, Lettres, arts du spectacle, langues
romanes (Caen)**



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



IASLAR
LETTRES - ARTS DU SPECTACLE - LANGUES ROMANES - EA4256

REMERCIEMENTS

À Christian Viviani pour sa bienveillance et ses conseils.

Aux ayants droit des fonds Achard et Allégret pour avoir considérablement simplifié mon accès aux archives, puis leur exploitation.

Au personnel de la BnF, et plus particulièrement à Latifa Zerdoumi pour sa disponibilité et sa gentillesse.

À Manon Billaut et Mélissa Gignac pour leurs conseils méthodologiques et bibliographiques.

À mes relectrices, Virginie Gournay, Marina Khamsitthideth, Béatrice Maret et Anne-Marie Talon.

À ma famille et mes amis pour leurs encouragements et leur patience.

À Fabien Margo pour son soutien.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
Poussières d'empire.....	1
Des archives oubliées : le fonds Achard.....	3
Le pur et le mélange : antinomies et métissages.....	7
L'image et le verbe : tensions et rapprochements.....	9
L'image et le verbe : corpus critique.....	11
Théâtre et cinéma.....	15
L'adaptation : le lieu critique.....	17
La crise de l'auteur au théâtre.....	19
La crise de l'auteur au cinéma.....	21
Auteur singulier, création plurielle.....	25
Rhétorique des oppositions.....	27
Démarche.....	28
Première partie	
LE DRAMATURGE : POUR MEMOIRE.....	31
Chapitre 1	
LES TENTATIONS CONTRADICTOIRES.....	33
1.1 Entre avant-garde et conservatisme.....	34
1.1.1 Quelle avant-garde ?.....	34
1.1.2 La rencontre avec le Cartel.....	36
1.1.3 Un éloignement progressif.....	41
1.1.4 À quoi sert la révolte ?.....	43
1.1.4.1 Le théâtre dialectique de Giraudoux.....	43
1.1.4.2 Contre André Gide ?.....	45
1.2 Au croisement des influences.....	48
1.2.1 Diversité des influences, singularité de l'auteur.....	48
1.2.1.1 Circulation des influences, circularité de la forme : le cirque.....	49
1.2.1.2 Circulation, circularité : la chanson.....	50
1.2.1.3 L'influence du cinéma ?.....	53
1.2.1.4 La bibliothèque d'un honnête homme.....	57
1.2.1.5 Le modèle anglo-saxon.....	59
1.2.1.6 Circularité : après la chanson, le musical.....	61
1.2.2 Le modèle pirandellien.....	62
1.2.2.1 Le modèle de la première moitié du siècle.....	62
1.2.2.2 Rêver dans un décor de Pirandello.....	66
1.2.2.3 Un pont entre théâtre et cinéma.....	70
1.3 Tentation romantique, crise du lyrisme.....	75
1.3.1 Le modèle romantique.....	76
1.3.1.1 La Belle Marinière ou La Nouvelle Hernani.....	76
1.3.1.2 L'amour, toujours.....	78
1.3.2 Crise du lyrisme.....	81
1.3.2.1 Négation.....	83
1.3.2.2 Silence, distance.....	84
1.3.3 Mélanges.....	87
1.3.3.1 Le personnage romantique : miroir.....	87

1.3.3.2 Le personnage romantique : marges et oxymores.....	88
1.3.3.3 Le creuset comique : un art de la fusion capable de surmonter la crise lyrique ?	91

Chapitre 2

À L'INTERIEUR DU THEATRE ACHARDIEN.....	95
2.1 L'atelier de l'architecte.....	96
2.1.1. Démarche.....	96
2.1.1.1 Approche génétique des textes théâtraux.....	96
2.1.1.2 Dossier et méthodologie génétiques.....	97
2.1.2 Organisation matérielle des carnets.....	99
2.1.3 Quelle chronologie pour l'écriture ?.....	99
2.1.3.1 Idée matricielle.....	99
2.1.3.2 Composition.....	103
2.2 Jeux de construction.....	108
2.2.1 Une construction dramatique fragile ?.....	108
2.2.2 L'art de Giorgione.....	112
2.2.3 Temporalités.....	115
2.2.4 Organisation spatiale.....	120
2.2.5 Les structures hybrides.....	122
2.3 Jeux de langages.....	129
2.3.1 Au commencement était le verbe.....	130
2.3.2 Marcel Achard et les bons mots.....	131
2.3.3 Entre les mots.....	133
2.4 Domino.....	138
2.4.1 Le texte dramatique.....	138
2.4.1.1 Argument.....	138
2.4.1.2 Contexte de création.....	140
2.4.1.3 Un drame autour du vide.....	141
2.4.1.4 Le langage : l'humiliation, la maxime et la fiction.....	142
2.4.2 La mise en scène.....	147
2.4.2.1 Cahier de mise en scène.....	147
2.4.2.2 Continuité, écarts.....	148
2.4.3 L'adaptation cinématographique (1943).....	150
2.4.3.1 La fable.....	151
2.4.3.2 La fiction.....	153
2.4.3.3 Le récit national.....	155

Deuxième partie

LE CINEMA : UN ROYAUME À CONQUERIR.....	159
---	-----

Chapitre 3

CINÉPHILE ET CRITIQUE.....	161
3.1 Le temps du muet.....	162
3.1.1 Paysage critique.....	162
3.1.2 La critique achardienne.....	164
3.1.2.1 Poétique critique : l'invention d'un style et d'un regard.....	164
3.1.2.2 Qu'est-ce que le cinéma ?.....	167
3.1.2.3 Quelle place pour le scénario ?.....	171

3.1.2.4 La vision binaire d'un monde en noir et blanc.....	175
3.2 Le temps du parlant.....	178
3.2.1 Paysage après la révolution.....	178
3.2.2 Double-jeu.....	182
3.2.2.1 Marcel Achard, critique et praticien.....	182
3.2.2.2 Un art paradoxal.....	184
3.2.3 L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.....	187
3.2.3.1 L'adaptation : un cas critique.....	187
3.2.3.2 L'auctorialité en question.....	188
3.2.3.3 L'adaptabilité.....	193
3.2.3.4 L'adaptation : art poétique.....	196
3.2.3.5 L'adaptation : perspectives.....	200
3.2.4 L'équilibriste.....	202
3.3 Les conférences.....	206
3.3.1 « Restent le théâtre et le cinéma » (1932).....	207
3.3.2 « Hollywood, c'est le Paradis et c'est l'Enfer » (1935).....	211
3.3.3 « Quand le cinéma français se mit à parler » (1938).....	215

Chapitre 4

MARCEL ACHARD À HOLLYWOOD.....	221
4.1 Avant Hollywood : Jean de la Lune, le triomphe et la crise.....	222
4.1.1 Le double triomphe.....	222
4.1.1.1 Triomphe sur scène.....	222
4.1.1.2 Triomphe sur les écrans (1931).....	222
4.1.1.3 Un triomphe historique ?.....	225
4.1.2 Un tournage conflictuel.....	227
4.1.3 Jean de la Lune : du texte au film.....	230
4.2 Voyages.....	238
4.2.1. Berlin : exaltation, déception, désir.....	238
4.2.2 New-York : contrat, confrontation, rencontre.....	241
4.3 Paramount-sur-Seine.....	247
4.3.1 Mistigri (1931).....	247
4.3.2 Une nuit à l'hôtel (1932).....	251
4.3.3 Une étoile disparaît (1932).....	260
4.3.4 La Belle Marinière (1932).....	267
4.3.4.1 La Belle Marinière : genèse d'un film perdu.....	267
4.3.4.2 La Belle Marinière : le film retrouvé.....	273
4.3.5 L'école de la Paramount.....	275
4.4 Une seconde tentative hollywoodienne.....	277
4.4.1 La Veuve joyeuse (1934).....	277
4.4.1.1 Dialoguiste, scénariste ou réalisateur ?.....	277
4.4.1.2 Puissance de l'écriture.....	281
4.4.2 Folies Bergère (1935).....	285
4.4.2.1 « Mon Chevalier... ».....	285
4.4.2.2 L'artiste et son double.....	286
4.4.2.3 Réalisateur ?.....	288
4.5 Après Hollywood.....	290
4.5.1 Invité trop tard ?.....	290
4.5.2 Achard-Orphée, ou le mythe de l'éternel retour.....	291
4.5.3 L'heure des bilans.....	295

Chapitre 5

LA CARRIÈRE FRANÇAISE.....	297
5. 1 Le réalisateur.....	298
5.1.1 Autour du cinéma.....	298
5.1.2 Jean de la Lune (1949) : le retour vers un succès fondateur.....	301
5.1.3 La Valse de Paris (1950).....	305
5.1.3.1 Argument.....	307
5.1.3.2 L'auteur et son double.....	308
5.1.3.3 L'art du narrateur.....	312
5.1.3.4 L'écriture à l'épreuve du tournage.....	315
5.1.3.5 La valse des adieux.....	319
5.2 Le scénariste.....	320
5.2.1 Poétiques du scénario.....	322
5.2.1.1 Formes du scénario.....	322
5.2.1.2 Cerner le sujet : notes et arguments.....	324
5.2.1.3 Organiser la structure : synopsis.....	327
5.2.1.4 Hybridité des états intermédiaires.....	330
5.2.1.5 Derniers états du scénario : continuités dialoguées et découpages techniques.....	333
5.2.2 Adaptations.....	338
5.2.2.1 Adapter Bernstein : Le Messenger (1937).....	339
5.2.2.2 Trahir Bernstein : Orage (1938).....	347
5.3 Le dialoguiste.....	357
5.3.1 La carrière du dialoguiste.....	357
5.3.1.1 Formation et diversité des expériences (1931-1935).....	358
5.3.1.2 Un idéal concrétisé : les dialogues conçus spécifiquement pour le cinéma (1935-1939).....	358
5.3.1.3 Le dialoguiste se disperse (1940-1961).....	360
5.3.2 Dialogues.....	361
5.3.2.2 Le dialogue créé.....	362
5.3.2.1 Le dialogue adapté.....	363
5.3.2.3 Le dialogue encadré.....	365
5.3.3 Le mot d'auteur.....	367
5.3.3.1 Le statut du dialogue et du mot d'auteur au cinéma.....	367
5.3.3.2 Monsieur la Souris : trouver l'équilibre.....	368

Troisième partie

LIGNES DE FRACTURE, RAPPORTS DE FORCE.....	375
--	-----

Chapitre 6

L'ARTISTE ET LE MONDE.....	377
6.1 Un monde divisé.....	380
6.1.1 Représentations sociales.....	380
6.1.1.1 Contrastes sociaux.....	380
6.1.1.2 L'Alibi (1937) : l'identité en jeu.....	382
6.1.2 Représentations nationales.....	389
6.1.2.1 Oppositions internationales.....	389
6.1.2.2 L'Autre dans la nation.....	392
6.1.2.3 Dialogues internationaux.....	396
6.2 Achard dans l'Histoire.....	402

6.2.1 La production dépendante de l'Histoire.....	402
6.2.2 L'auteur prend le pouvoir.....	403
6.2.3 L'homme compromis.....	406
6.3 Achard face à l'Histoire.....	409
6.3.1 Le Déserteur/Je t'attendrai (1939).....	409
6.3.2 Untel Père et fils (1940/1945).....	419
6.3.3 Ceux du Tchad (1948).....	429

Chapitre 7

TENSIONS AUTOUR DU FILM.....	433
7.1 Guerre de position : qui est l'auteur ?.....	434
7.1.1 « La lumière est dans le texte et pas ailleurs ».....	434
7.1.2 Champ de bataille.....	437
7.2 Les forces en présence.....	441
7.2.1 Représentations de l'auteur.....	441
7.2.1.1 Projections romantiques ou utopiques.....	441
7.2.1.2 Doubles pirandelliens : Le Corsaire.....	442
7.2.1.3 L'auteur en représentation.....	447
7.2.2 Le producteur : stéréotype, personne et personnage.....	449
7.2.3 L'acteur.....	451
7.2.3.1 Ambivalence de l'acteur.....	451
7.2.3.2 La star féminine élue par le scénariste.....	453
7.2.3.3 Le dialoguiste-vedette au service de la Star.....	455
7.2.4 Les cinéastes.....	459
7.3 Une collaboration exemplaire : Achard et Allégret.....	460
7.3.1 Une relation professionnelle et affective.....	461
7.3.1.1 Marc Allégret avant Marcel Achard.....	461
7.3.1.2 Faux départs.....	463
7.3.1.3 Gribouille (1937) : genèse.....	464
7.3.2 Un cas d'école : débats autour de Félicie Nanteuil.....	469
7.3.2.1 Impéria.....	469
7.3.2.2 Première genèse de Félicie Nanteuil (1942).....	472
7.3.2.3 Seconde genèse (1943-1945).....	480
7.3.2.4 Échos et mise en abyme.....	483
7.3.3 Après Félicie.....	488
7.3.3.1 Un éloignement progressif.....	488
7.3.3.2 Les Petites du quai aux fleurs (1944).....	489

Chapitre 8

LE NOUVEAU PARTAGE SEXUEL : MOBILITÉS/RÉSISTANCES.....	497
8.1 Années Trente.....	499
8.1.1 Femmes achardiennes.....	499
8.1.1.1 Polarités.....	499
8.1.1.2 Trajets : Madeleine Renaud (1931-1932).....	501
8.1.1.3 Trajets : Michèle Morgan (1937-1938).....	508
8.1.2 Hommes en question.....	512
8.1.2.1 Masculinité/virilité.....	512
8.1.2.2 Inversions.....	515
8.1.3 Patriarcat en crise : Raimu.....	518
8.1.3.1 Pères ambivalents : Gribouille (1937).....	518

8.1.3.2 L'Étrange Monsieur Victor (1938).....	520
8.2. Occupation.....	529
8.2.1 Hommes en crise.....	529
8.2.1.1 La faillite des pères.....	529
8.2.1.2 À cause d'une femme.....	530
8.2.2 Micheline Presle : dangereuse indépendance féminine (1940-1945).....	530
8.2.3 Parade en sept nuits (1940).....	532
8.3 Après-guerre.....	536
8.3.1 Retour à l'ordre ? (1946-1950).....	536
8.3.2 Madame de... (1953) : genèse.....	539
8.3.2.1 Film d'auteur(s) ?.....	539
8.3.2.2 Le chœur des auteurs.....	542
8.3.2.3 Ouverture.....	546
8.3.3 Madame de... : dialectiques.....	550
8.3.3.1 Louise de... : superficialité/profondeur.....	550
8.3.3.2 Le Général de... : rôle/identité.....	552
8.3.3.3 Amants et comparses : centre/périphérie.....	560
8.3.4 Dernières représentations.....	561
8.3.4.1 Portraits de femmes, années cinquante.....	561
8.3.4.2 La Garçonne (1957).....	564
CONCLUSION.....	567
BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE.....	595
INDEX DES OEUVRES.....	637
INDEX DES NOMS PROPRES.....	643

INTRODUCTION

Poussières d'empire

Commençons par un constat, celui de l'écart sensible entre la célébrité, les succès passés de Marcel Achard (1899-1974), et sa postérité : ses pièces, rarement jouées, ne sont plus rééditées ; la recherche universitaire ne les évoque qu'en passant. Ce dernier constat est partagé par Jeanyves Guérin qui déplore la concentration des travaux de recherche autour de quelques sommités (Duras, Beckett...), et l'abandon de pans entiers du patrimoine littéraire et dramatique : la recherche est parsemée de « champs saturés et jachères¹ ». Achard fait justement partie de ces auteurs dédaignés...

Il est pourtant un champ au sein duquel son nom reste associé à des œuvres considérées comme des classiques : le cinéma, grâce à ses collaborations avec Lubitsch, Grémillon ou Ophuls. Hélas, les études consacrées à ces cinéastes (Geneviève Sellier pour Grémillon, Claude Beylie, William Karl Guérin ou Susan Hayward pour Ophuls...) évoquent peu le rôle joué par Achard, si ce n'est pour minorer l'importance d'un dramaturge associé à un théâtre de Boulevard disqualifié. William Karl Guérin avance même que « c'est le pari de *Madame de...* [(1953)], film on ne peut plus risqué pour Ophuls, dans la mesure où il ne repose sur rien : tant le script tiré d'un roman à l'eau de rose de Louise de Vilmorin, que les dialogues signés par un écrivain boulevardier à la mode (Marcel Achard), imposent au cinéaste l'obligation d'un travail sans filet² ». C'est confondre, nous semble-t-il, la vacuité du langage et celle de l'auteur qui le cisèle, d'autant que l'étiquette d'« écrivain boulevardier » est réductrice et un peu trop commode. La carrière théâtrale d'Achard, d'abord associée à des metteurs en scène d'avant-garde, ne l'a conduit que progressivement vers le théâtre de Boulevard, expression passe-partout recouvrant un territoire plus riche, plus diversifié. C'est oublier également que la plus célèbre réplique du film – ce « Je ne vous aime pas » dont Guérin note qu'il « traduit l'emprise du sentiment amoureux mais exprime aussi une volonté d'exorciser la passion à l'aide du verbe » – est d'abord le titre d'une des premières pièces d'Achard, puisant dans une tradition littéraire très française afin de mettre en lumière la difficulté à vivre et à dire l'amour. Or, le génie d'Ophuls, qui accordait plus de crédit au roman de Vilmorin que son commentateur, tient entre autres à sa capacité, soulignée par le cinéaste lui-même évoquant ses collaborateurs, à « éveiller en chacun la force créatrice », puis « à faire du chœur de ces gens un créateur de films ». Autrement dit, « la porte doit rester ouverte³ ». Aux analystes de s'intéresser ensuite au parti que le réalisateur aura tiré de cette porte à travers laquelle se seront glissés, avec bien d'autres, Vilmorin ou Achard.

Aussi notre recherche, si elle se veut essentiellement tournée vers l'activité cinématographique du dramaturge, devra-t-elle envisager ce qui, dans son théâtre, emprunte

¹GUÉRIN Jeanyves, *La traversée des thèses: bilan de la recherche doctorale en littérature française du XXe siècle : actes du Colloque de la Société d'étude de la littérature française du XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 13.

²GUÉRIN William Karl, *Max Ophuls*, Paris, Cahiers du cinéma, Collection « Auteurs », 1988, p. 139-141.

³OPHULS Max, « Mon expérience », publié dans le *Deutsche Zeitung*, le 31 mars 1956 ; repris dans les *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958.

au cinéma, comme ce qui, dans ses scénarios, ses dialogues ou les quelques films qu'il a réalisés, hérite du théâtre et de la théâtralité. La porte permet de passer d'un espace à un autre, mais constitue également un espace intermédiaire. La métaphore ophulsienne invite à retracer les trajets intermédiaires empruntés par les créateurs, quand bien même – comme c'est le cas d'Achard – ils tenteraient d'en nier le caractère erratique.

Geneviève Sellier se montre plus nuancée que William Karl Guérin dans son propos, même quand elle évoque, au sujet du tournage de *L'Étrange Monsieur Victor* (1938) de Jean Grémillon, « l'alliance objective entre un scénariste-dialoguiste et un acteur vedette du théâtre de Boulevard [Raimu], pour tenter d'imposer aux cinéastes le règne sans partage des professionnels de la parole⁴. » Après la porte ouverte, la guerre de position ? Le tournage est défini comme un conflit entre les tenants du verbe et ceux de l'image. De plus, alors que Geneviève Sellier envisage longuement le rôle joué par Jacques Prévert dans l'écriture de *Remorques* et *Lumière d'été*, celui d'Achard n'est pratiquement pas envisagé. Pourtant, si ce dernier fut imposé par la production – à la demande de Raimu –, ce fut également le cas de Prévert, d'abord proposé par Joseph Lucachevitch pour sa première collaboration avec Grémillon⁵. Il est vrai que le compagnon du groupe Octobre, l'auteur de *Paroles*, le collaborateur de Carné est parvenu à affermir son statut de co-auteur de films prestigieux, contrairement à Achard. Ce dernier aura pourtant participé, aux côtés d'Henri Jeanson ou de Marcel Pagnol, à la fronde des scénaristes et cinéastes-scénaristes qui tentèrent, après le passage au parlant, de se voir reconnaître comme les véritables auteurs des films.

Les ouvrages de Jacques Lorcey⁶ ou Bernard-Jean Houssiau⁷ rendent davantage justice à son activité de scénariste-dialoguiste mais, riches d'informations précises, peinent à dépasser le stade de l'anecdote. Les caractéristiques des œuvres comme leur genèse ne sont qu'esquissées. Ceci n'aide guère à comprendre la manière dont Achard collabora avec les réalisateurs de *Félicie Nanteuil* (1942-1945) ou *Madame de...*

Quelques articles lui ont été consacrés par Noëlle Giret⁸ ou les auteurs rassemblés dans un récent numéro spécial de la revue *Double-Jeu*⁹. Concentrés sur son activité cinématographique, aujourd'hui la part la plus vivace de son œuvre, ils rapprochent davantage le contexte de production et les caractéristiques des films, même si de manière nécessairement succincte et dispersée. Ils ouvrent des perspectives intéressantes, d'abord par ce qu'ils envisagent : la singularité du rapport d'Achard au cinéma, plus enthousiaste que chez la plupart des dramaturges (Noëlle Giret) ; sa polyvalence (Christian Viviani) ; la manière dont l'adaptateur infléchit subtilement le texte source (Lionel Pons) ; son goût pour le film musical (Marie Cadalanu) qui l'aura fait participer à la définition du genre, d'abord aux États-Unis puis en France. Dans ce même numéro de *Double Jeu*, j'ai évoqué ses tentatives récurrentes pour imposer son statut d'auteur cinématographique, en m'appuyant sur le fonds Achard. Si ce bref essai m'a aidé à cerner une problématique, ses manques signalent combien demeure difficile l'articulation entre les approches historique et esthétique. Dans quelle mesure les œuvres – en l'occurrence *Félicie Nanteuil*, dont était évoquée la production difficile – reflètent-elles le contexte, souvent polémique, qui les a vu naître ? Leur apparente autonomie diégétique et

⁴SELLIER Geneviève, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 121.

⁵*Ibid.*, p. 147-148.

⁶LORCEY Jacques, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, Paris, Éditions France-Empire, 1977.

⁷HOUSSIAU Bernard-Jean, *Marc Allégret découvreur de stars, sous les yeux d'André Gide*, Yens/Morges, Éditions Cabédita, 1994.

⁸GIRET Noëlle, « Marcel Achard : le cinéma n'est pas le théâtre », in TOULET Emmanuelle (sld.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, Paris, BnF, 1995, p. 195-202.

⁹VIVIANI Christian (sld.), *Marcel Achard entre théâtre et cinéma, Double-Jeu*, n° 12, 2015, Presses Universitaires de Caen.

formelle semble le plus souvent les couper de leur contexte de création, d'autant que les documents fragmentaires témoignant de ce contexte engagent parfois l'analyste sur une voie tortueuse. Voie semée non seulement d'embûches mais de chausse-trappes : l'attribution des choix créatifs à tel ou tel collaborateur doit être prudente, quand elle ne peut être démontrée avec certitude ; les témoignages peuvent diverger, ou comporter des erreurs grossières, y compris quand ils sont de première main... Ainsi, quand il s'agit de dater la première expérience hollywoodienne d'Achard : lui-même donne l'année 1928¹⁰, reprise par la suite. Or, l'analyse de la correspondance et des contrats inverse la chronologie : c'est en 1931, donc après l'adaptation de *Jean de la Lune* et les premiers films parlants français, qu'il découvre Hollywood. Reste que l'erreur – volontaire ? involontaire ? – demeure significative puisqu'elle lui permet d'apparaître comme un précurseur.

Les contradictions, certaines approximations mêmes, peuvent nourrir la réflexion. Mais il faut recouper les sources, en s'appuyant notamment sur les archives : méthode nourrie par les conseils avisés des archivistes comme par les approches génétiques antérieures.

Des archives oubliées : le fonds Achard

Le fonds Achard déposé à la BnF au sein du département des Arts du spectacle est conséquent : deux-cent-quatre-vingt-dix-huit boîtes, vingt-sept classeurs de photographies et quelques cartons contenant des objets ou livres personnels. Seule une partie en a été classée¹¹ : quarante-et-une boîtes correspondent à des spectacles cotés chronologiquement, jusqu'à *Noix de coco* (1935). Une partie de la correspondance fait uniquement l'objet d'un pré-classement, de même que tous les spectacles à partir du *Corsaire* (1938) dont la cotation a été interrompue. Quant aux dix-sept boîtes correspondant à l'activité cinématographique, elles sont organisées de manière plus approximative encore : le classement indique tantôt un titre (« Cinéma/La Veuve joyeuse » ou « Cinéma/Gribouille »), tantôt une catégorie assez vague : « Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier » ou « Cinéma/Projets de scénario pour les États-Unis ». Parfois, un titre précis est attribué à une boîte contenant des documents beaucoup plus divers. Ainsi, la boîte étiquetée « Cinéma/La Valse de Paris » contient évidemment le scénario éponyme ainsi que des documents liés au projet, mais également d'autres qui n'ont aucun rapport avec lui : la correspondance et les contrats concernant *L'Étrange Monsieur Victor*, une partie des lettres reçues de Marc Allégret, un projet pour Fernandel datant de 1938 (*Le Kidnapper*), un autre sur Van Gogh pour Edmond T. Greville... Encore sont-ils ici répartis dans des pochettes. D'autres boîtes contiennent des centaines de documents en vrac : il faut patiemment écarter les notes de blanchisseurs ou les lettres d'amantes anonymes pour trouver – parfois – une lettre inédite de Robert Desnos ou Louis Jovet, que nous avons classées avec le reste de la correspondance, toujours après consultation du personnel – aussi bienveillant que vigilant – en charge du fonds. Par ailleurs, nous avons constitué un référencement d'une cinquantaine de pages à partir des documents pertinents identifiés au cours de nos nombreux séjours à la BnF : il ne prétend pas se substituer à un véritable référencement, mais a permis d'organiser plus efficacement ce travail de recherche.

Loin d'être exceptionnelles, ces approximations se retrouvent dans des fonds dont le référencement est achevé, comme le fonds Marc Allégret, également déposé à la BnF et dont la confrontation avec le fonds Achard se révèle fructueuse. L'institution elle-même est

¹⁰ACHARD Marcel, « Mon Chevalier des années folles... et des autres », *L'Aurore*, 2 octobre 1967.

¹¹Fonds Marcel Achard, Pré-inventaire et Inventaire coté (4°-COL-101) établi par Eve Plichart, état au 29 décembre 2006, localisation : BnF Richelieu, salle triangulaire / sous-sol.

parfaitement consciente de ces manques¹². Elle a mis en place, depuis une quinzaine d'années, des procédures de classement plus rigoureuses. Reste que, dans les fonds plus anciens, l'organisation peut manquer de logique, la terminologie de cohérence : les différentes étapes de l'écriture scénaristique ne sont pas toujours bien distinguées, ni classées ; les documents de travail pas toujours associés au projet correspondant. Approximations évidemment plus criantes encore s'agissant du fonds Achard, relégué, partiellement organisé. Ce dernier impose donc une méthodologie en construction, parfois improvisée, et qu'il faut distinguer de la nécessaire prise en compte du contexte grâce aux documents accessibles et référencés (articles de presse, conférences, programmes, décisions judiciaires, réception critique, mémoires...) pratiquée aujourd'hui par l'ensemble des chercheurs. L'exploration d'archives incomplètement cotées et référencées est nécessairement progressive, tâtonnante et évolutive, d'autant que ma formation académique – axée sur la littérature comparée puis les arts du spectacle – n'est pas celle d'un archiviste, ni d'ailleurs d'un historien. Aveu d'un manque ? Peut-être, mais il paraît important, à l'orée de cette étude, de délimiter l'espace qu'elle peut parcourir, nourri d'études historiques ou archivistiques, mais qui ne saurait se confondre avec elles.

Quels sont donc les conseils donnés par les chercheurs rompus à l'exploration d'archives ? lesquels garder en mémoire ? Nous avons déjà évoqué, avec le rapprochement des archives Achard et Marc Allégret, la nécessité de multiplier les mises en relation avec d'autres fonds. Deux des trois projets conduits avec Max Ophuls font l'objet de dépôts scénaristiques à l'Institut Louis Lumière (*Mam'zelle Nitouche*) et à la Cinémathèque française (*Madame de...*), qui conserve également d'autres scénarios destinés à Marc Allégret ou Jean Choux (*Jean de la Lune* (1931)). Le fonds Henri Jeanson – assez succinct car dispersé pour l'essentiel – est déposé à la SACD. Demeure la correspondance passive, très importante, présente au sein du fonds Achard. En dehors du fonds Marc Allégret, la BnF conserve également les archives Jean Grémillon, ainsi que celles de proches de Marcel Achard ayant navigué comme lui entre les sphères littéraire, théâtrale et cinématographique : Sacha Guitry dont les archives ont déjà fait l'objet d'une exposition et d'un catalogue¹³, ou René Clair. L'organisation de ce dernier fonds, bifide car divisé par le cinéaste lui-même entre littérature et cinéma, a été étudiée par Noël Herpe : elle montre combien les archives peuvent être construites et orienter le chercheur vers des territoires imprévus, dans une « circulation dialogique entre le sujet et sa source¹⁴ » : ici, la manière dont l'auteur veut souligner à travers l'archive sa dualité créatrice, personnelle.

Ce n'est pas, semble-t-il, le cas du fonds Achard, découvert accidentellement par Noëlle Giret et dont l'organisation repose en grande partie sur le pré-référencement. Mais l'organisation *a priori* n'en est pas pour autant totalement absente. Ainsi, les articles de journaux découpés et conservés signalent un événement important pour l'auteur ou son épouse, Juliette ; la correspondance avec Melina Mercouri, amante et muse à partir de la fin des années quarante, est classée à part dans un luxueux album broché, quand d'autres correspondances sont laissées en vrac ; les projets cinématographiques pour la période 1938-1940 sont rassemblés dans un même classeur ; les annotations et titres manuscrits sur les pages de garde des scénarios donnent des indications sur les projets, leur orientation thématique ou générique, en particulier quand les titres ont évolué ou les projets avorté : « Idée de film pour Fernandel », « La Sainte Russie, pièce faite pour Korda pendant la guerre

¹²DOUAIRE Joël, « A la recherche du scénario », intervention inédite proposée dans le cadre de la journée d'étude organisée à Lille, *Quel(s) scénario(s) pour quelle(s) approche(s) du cinéma ?*, 31 mars 2016.

¹³GIRET Noëlle, HERPE Noël (sld.), *Sacha Guitry, Une vie d'artiste*, Paris, Gallimard/La Cinémathèque française./BnF, 2007.

¹⁴BERTHET Frédérique, « Produire des archives, archiver la production cinématographique », in BESSIÈRE Irène, GILI Jean A. (sld.), *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art / Maison des Sciences de l'Homme / Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 2002, p. 42.

& scénario », « Hommage à Chaplin »... Il ne s'agit pas de surestimer cette organisation, fragile et conçue pour l'essentiel *a posteriori*, quand elle existe ; mais d'accepter de lui donner sens quand elle correspond à une volonté manifeste de l'auteur ou de ses proches ; de donner sens, également, à la confrontation avec les autres fonds d'archives consultés.

De ce point de vue, le rapprochement avec le fonds Marc Allégret est essentiel, même s'il faut regretter la disparition de ses lettres à Gide pour la période 1928-1937¹⁵ où s'initie sa carrière cinématographique puis sa relation professionnelle avec Achard. Néanmoins, sa correspondance avec le dramaturge, la confrontation entre les différentes étapes des scénarios (*Gribouille* (1937) ou *Félicie Nanteuil*) ou entre deux versions annotées séparément par l'un et par l'autre du même document (le découpage technique de *Gribouille*) apportent des informations sur la phase d'écriture. Évidemment dialogique, celle-ci tourne parfois au conflit, exacerbé peut-être par leur relation ambivalente à la littérature et au cinéma. Tout en rappelant son attachement privilégié au théâtre, Marcel Achard a longtemps rêvé au septième art, a été critique, a déjà abordé la réalisation avant de devenir le scénariste de *Gribouille*. Marc Allégret, encouragé par André Gide, a participé à l'orée du parlant au projet avorté du FPF (Film Parlant Français) dont il aurait même rédigé le mémoire¹⁶. Au delà de la collaboration entre le cinéaste associé précocement à la sphère littéraire et son scénariste obstinément attiré par le cinéma, les archives offrent donc un témoignage sur les rapports difficiles et passionnels entre littérature et cinéma, scénaristes et cinéastes en lutte pour la revendication de la primauté auctoriale. C'est ainsi qu'une très longue lettre adressée par Marc Allégret aux producteurs de *Félicie Nanteuil* nous a aiguillé sur l'importance de cette lutte. Elle parcourt en pointillé la correspondance personnelle et peut trouver une résonance dans les versions successives du scénario jusqu'au film achevé.

Reconnaissons d'ailleurs que les archives ne témoignent pas uniquement des tensions entre champs culturels ou artistes. Elles suscitent des tensions entre les chercheurs eux-mêmes, qui voudraient parfois en cadrer l'approche et jeter la suspicion sur ce qui sortirait de leur champ d'étude. Or, le propre des archives est de bouleverser les certitudes épistémologiques. Dans son introduction à la journée d'étude consacrée en 2002 aux archives par les chercheurs de l'INHA, François Albera rappelle comment leur prise en compte croissante à partir de la fin des années soixante-dix a participé à la remise en cause de l'approche structuraliste¹⁷, dont il faut reconnaître les apports – essentiels pour l'organisation de l'analyse – sans pour autant négliger l'ensemble du processus créatif. Neuf documents différents témoignant de l'écriture de *Gribouille* peuvent ainsi être identifiés entre les fonds Achard et Allégret. Huit correspondent aux différentes étapes de l'écriture, depuis les premières notes manuscrites jusqu'au découpage technique, dont existent deux versions. Bien que seul Achard soit crédité au générique comme auteur en titre d'un film (« *Gribouille* de Marcel Achard ») qui n'est pourtant pas une adaptation, ces documents témoignent de sa progressive et difficile élaboration au fil d'un dialogue constant entre ses deux auteurs ; ou trois auteurs si l'on tient compte du découpeur Jan Lustig ; ou faut-il dire quatre, quand on connaît l'interventionnisme de Raimu, attentif à la construction de son personnage, dès l'écriture du projet ?

C'est pourquoi la richesse d'archives permettant – parfois – de suivre la progressive élaboration des projets légitime ici une approche génétique, héritée du structuralisme contre lequel elle s'est pourtant construite dans les années soixante-dix¹⁸. En ce sens, elle constitue une approche globale puisque attentive non seulement aux formes (scripturales, filmiques),

¹⁵DUROSAY Daniel (sld.), *Marc Allégret, cinéaste et critique*, Montpellier, extrait du *Bulletin des amis d'André Gide*, n°98, avril 1993, p. 243.

¹⁶ALLÉGRET Marc, « Mémoire sur le film parlant français », in DUROSAY D. (sld.), *op. cit.*, p. 278-285.

¹⁷ALBERA François, « Considérations introductives », in BESSIÈRE I., GILI J. A. (sld.), *op. cit.*, p. 12.

mais également à l'influence du contexte sur leur évolution. Encore faut-il admettre que la pluralité des interventions – dont le générique ne témoigne pas toujours avec sincérité – rend plus complexe sa mise en place dans le cadre des études cinématographiques. Ceci étant, l'exploration de cette pluralité et la remise en cause du mythe de l'auteur solitaire constituent des enjeux fondamentaux pour la génétique, en particulier quand elle s'intéresse aux œuvres dramatiques. Elle permet de davantage prendre en compte les interventions du metteur en scène ou des acteurs, donc la « démultiplication des pôles créatifs¹⁹ ». Notre première partie permettra de mesurer la validité de cette approche en ce qui concerne l'écriture théâtrale ainsi que sa ductilité (c'est-à-dire sa capacité à sortir du domaine strictement littéraire), avant d'aborder une écriture plus systématiquement plurielle : celle des scénarios.

La prise en compte des scénarios, de la correspondance et des contrats peut éclairer les rapports du scénariste avec le cinéaste, le producteur, l'acteur, ainsi que la nature même du film à venir. Avant le film, c'est le statut du scénario qui se trouve questionné : texte ? paratexte ? œuvre en gestation ? œuvre en soi ? La réponse ne va pas de soi puisqu'elle fait débat. Des historiens peuvent être tentés d'envisager d'abord le scénario, voire le film, comme un document historique et culturel, démarche dont eux-mêmes notent qu'elle n'est pas sans risque : le film « est-il destiné à n'être qu'instrumentalisé, voire marginalisé par l'histoire culturelle du cinéma²⁰ ? » Jean-Loup Bourget revient sur cette aporie d'une approche essentiellement historique en rappelant que « la prééminence du "texte" filmique sur le "paratexte", du filmique sur le cinématographique, [lui] semble donc constitutive de l'histoire du cinéma entendue comme distincte de l'histoire sociale ou culturelle²¹. » Heureusement, le décloisonnement devient aujourd'hui davantage la règle que l'exception dans le cadre universitaire, grâce à la recherche d'une articulation entre les approches historique et filmique ou à un recours plus systématique aux analyses transversales (*cultural studies*, *gender studies* ou approches intermédiales). Ces approches autorisent d'intéressantes mises en perspective, au risque de la trop radicale mise à plat. Or, *Domino* (1932) ou *Madame de...* ne valent pas uniquement comme manifestations du regard masculin porté sur l'émancipation féminine au milieu du XX^e siècle. Ils n'ont pas simple valeur d'archives. Oui à la conciliation des approches historique et esthétique, à condition de ne pas oublier que l'œuvre esthétiquement construite excède son contexte ou du moins permet de le reconsidérer d'une manière singulière.

Ce sont les contours de l'œuvre même que la prise en compte des archives peut troubler, par la remise en cause de la hiérarchie entre film et non-film, sources primaires et secondaires : « où commence l'objet film : au générique, à la première image, au négatif ou au scénario, quelle qu'en soit ses/sa forme(s) et ses variantes, ou aux devis de production ? Et dans l'autre sens, où ce même objet se clôt-il : à la dernière image, à l'amorce finale de la pellicule, à la critique qui en atteste la réception ou même à sa résurrection cinémémoriale²² ? » Les interrogations d'Emmanuelle Toulet nous intéressent dans la mesure où l'essentiel des films auxquels a collaboré Achard – pour ne pas parler des œuvres dramatiques

¹⁸GRÉSILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 8.

¹⁹*Ibid.*, p. 16.

²⁰VEZYROGLOU Dimitri, « Questions de perspective – Les archives personnelles et l'histoire culturelle du cinéma à travers le cas d'Abel Gance », in BESSIÈRE I., GILI J. A. (sld.), *op. cit.*, p. 159.

²¹BOURGET Jean-Loup, « Trois remarques en guise de conclusion », in BESSIÈRE I., GILI J. A. (sld.), *op. cit.*, p. 265.

²²TOULET Emmanuelle, "Présentation de la table ronde sur le scénario", in GILI J. A., LAGNY Michèle, MARIE Michel, PINEL Vincent (sld.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, PSN / AFRHC, 1995, Actes du colloque international de La Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993, p. 435-436.

– sont tombés dans un relatif oubli, quand ils ne sont pas perdus comme la plupart des films produits par la filiale française de la Paramount. Ils apparaissent dans les travaux récents davantage comme des jalons de l'histoire du cinéma (la première adaptation de *Jean de la Lune*) ou des mentalités (*Gribouille* ; *La Femme et le Pantin* (1959)) que comme des œuvres marquantes dans l'histoire des films. Élargir leur approche à celle des archives qui y sont rattachées permettrait-il de les remonétiser, quand bien même ce ne serait qu'aux yeux des chercheurs ? Quant aux collaborations les plus marquantes – avec Lubitsch, Grémillon ou Ophüls – elles gagneraient à être envisagées de manière dynamique, dans cet aller-retour constant – constitutif de la production cinématographique – entre l'auteur et ses collaborateurs. D'autres documents imposent plus crûment encore de s'interroger sur leur statut : scénarios jamais réalisés ; textes au statut incertain, en particulier *La Sainte Russie*²³, dont ni l'archiviste en charge du pré-classement, ni peut-être Achard lui-même, ne semblent avoir clairement déterminé s'il correspondait davantage à un projet théâtral ou cinématographique. Redonner valeur d'existence à ces textes qui ne sont pas que virtualités, œuvres en puissance, permet de cerner les projets qui les motivent, et d'éclairer l'ensemble du corpus étudié.

Le pur et le mélange : antinomies et métissages

L'œuvre d'Achard, et le fonds se situent ainsi sur plusieurs lignes de fracture : entre l'Histoire perçue à travers le cinéma et une Histoire de l'art et des films ; entre le parcours d'un dramaturge au sein de la sphère cinématographique et une approche moins dépendante des distinctions génériques, qu'il ne s'agit pas de nier mais dont il faut envisager la porosité. Comme les débats entre chercheurs, ces tensions surgissent dans un contexte historique et culturel structuré par d'apparentes antinomies qui innervent le système de pensée dominant dans la France d'alors et, au delà, une bonne partie de la pensée occidentale²⁴. Sudhir Hazareesingh, spécialiste anglais de l'histoire française contemporaine, estime que « cette tendance à diviser les choses en deux, à recourir à des grandes abstractions (le progrès incarné par ceux qui défendent la Révolution contre la réaction incarnée par ceux qui défendent l'Ancien Régime) et à mettre en avant des oppositions schématiques (la liberté contre l'autorité ; le mouvement contre l'ordre), souvent au mépris des faits, est un réflexe profondément français – qui remonte à Descartes²⁵ ». Eric Michaud y voit plutôt la conséquence d'une « vision biologique de l'histoire », initiée par l'historien de l'art allemand Johan Winckelmann, au XVIII^e siècle. Plus récemment, une exposition à la Cité de l'architecture et du patrimoine a rappelé que les œuvres patrimoniales et artistiques ont été instrumentalisées par les belligérants, pendant la Première Guerre mondiale puis au sortir de la guerre, « au profit d'un message patriotique et accusateur²⁶ ». Quelle qu'en soit l'origine – dont l'identification même peut prendre un tour teinté de nationalisme ! – c'est, à bien des égards, cette perception binaire du monde et des arts qui transparait dans les articles publiés par Achard ou ses confrères dans *Bonsoir* ou *Marianne* ; ou dans les correspondances, les scénarios, les films. L'ouvrage collectif *Général des années 30* souligne le caractère assez

²³BnF, fonds Achard, La Sainte Russie – théâtre et cinéma.

²⁴MICHAUD Eric, *Les Invasions barbares*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2015 ; HAZAREESINGH Sudhir, *Ce pays qui aime les idées. Histoire d'une passion française*, trad. Marie-Anne de Béru, Paris, Flammarion, 2015 ; HOFMAN Jean-Marc (sld.), *1914-1918 Le Patrimoine s'en-t-en guerre*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine / Norma Éditions, 2016.

²⁵HAZAREESINGH S., « La France croit qu'elle peut penser pour le monde entier », entretien conduit par Juliette CERF, *Télérama*, 27/01/2016, n° 3446, p. 27-28.

²⁶MAINGON Claire, « Imaginaire et esthétique du patrimoine en guerre », in HOFMAN J.-M. (sld.), *op. cit.*, p. 53.

systématique de ce refus de l'entre-deux ou du métissage, en particulier dans ses chapitres consacrés aux conflits internationaux puis aux films coloniaux²⁷. Ses auteurs montrent – grâce à une approche sémiotique d'autant plus justifiée qu'elle s'intéresse à des structures narratives et aux représentations sous-jacentes – combien la Nation est nettement distinguée de l'Adversaire, le Féminin du Masculin, le Blanc du Noir...

Nous souhaitons nous y intéresser sous deux angles complémentaires. Tout d'abord, en étudiant la mise en relation transversale de ces oppositions, y compris quand elles semblent n'avoir rien de commun. C'est régulièrement le cas dans les articles de presse, en particulier entre les deux guerres. Les innovations esthétiques y sont souvent perçues à travers un filtre nationaliste, qu'elles bouleversent la hiérarchie des différentes cinématographies nationales ou portent atteinte à une prétendue essence du cinéma français. De même, la critique d'après-guerre pourra opposer les arabesques ophulsiennes, assimilées au rococo viennois, aux traits d'esprit achardiens, associés quant à eux au théâtre de Boulevard mais aussi à la culture très française du « trait », de la flèche verbale héritée du Grand Siècle. Cette opposition connotée n'est pas sans conséquence sur la réception des œuvres.

Les films eux-mêmes reposent parfois sur des caractérisations manichéennes. Si les figures stéréotypées (celles, par exemple, du Père protecteur ou de l'Étrangère) jouent un rôle structurant dans les scénarii, elles renvoient également à des représentations, celles des créateurs, puis des spectateurs quand ils les accueillent positivement : *Gribouille*, *L'Alibi* (1937) ou *La Femme et le Pantin* proposent des antinomies idéologiquement signifiantes, dont la progressive élaboration peut être étudiée au fil de la genèse. L'étude de ces paradigmes antinomiques et de leur entrelacement, parfois surprenant, permet de rapprocher la conception des films et leur réception.

Il est tentant de mettre en relation ces jeux d'oppositions avec le traitement esthétique des œuvres, notamment avec les échos ou contrastes entre l'image et le verbe. Nous l'envisageons déjà pour *Félicie Nanteuil*, en nous demandant si les tensions auctoriales avaient laissé leur empreinte sur le film. Projet tentant et pourtant risqué puisque possiblement artificiel : Jacques Aumont et Michel Marie pointent, à propos de la thèse consacrée par Rohmer au *Faust* de Murnau, les dangers de la « triple équivalence (du visuel, du formel et du symbolique) » qui leur apparaît excessivement soumise « au désir de trouver "la" formule²⁸ ». L'avertissement est salutaire. Pas « la » formule donc, mais une approche possible, *a priori* légitime s'agissant de cinéastes qui héritent d'une tradition privilégiant ces tensions entre les composantes du film : Achard, Lubitsch, Grémillon, Allégret ou Ophuls ont vécu l'apparition du parlant, ont parfois participé aux débats violents qui l'ont accompagnée, débats qui se nourrissent des relations très anciennement débattues entre l'image et le verbe.

Ceci étant, l'évolution des versions successives peut aussi nuancer cette organisation binaire. *Gribouille* l'illustre exemplairement, tant son récit s'articule autour d'une série d'oppositions dont certaines sont devenues ambivalentes, voire indiscernables. Ainsi de l'antinomie distinguant nettement la figure du juif de celle du non-juif, gommée au fil des versions au point de ne plus apparaître dans le film ; ou encore des distinctions entre le Français et l'Étrangère, la figure du Père et celle du Fils, toujours centrales, mais qui évoluent au fil de la genèse vers une plus grande complexité. C'est là le second angle à partir duquel nous souhaitons envisager ces paradigmes : la manière dont ils peuvent cesser d'être antinomiques, soit radicalement inconciliables, pour renvoyer simplement à des

²⁷LAGNY M., ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre, *Générique des Années 30*, Paris, Presses Universitaires des Vincennes, 1986.

²⁸AUMONT Jacques, MARIE M., *L'Analyse des films, 3e édition entièrement refondue*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 119.

contradictions, distinctes mais susceptibles d'être questionnées, voire dépassées²⁹. Pister ce processus dynamique à travers les différentes étapes de l'écriture s'avère difficile : les motivations des auteurs, l'attribution à l'un ou à l'autre de telle ou telle inflexion ne sont pas toujours aisées à déterminer. Or, la démarche génétique rencontre rapidement ses limites si elle confond l'intuition et le fait : il faut l'adopter sur un mode pragmatique, plus hypothétique que démonstratif.

Dans la série d'articles qu'il consacre aux adaptations, Bazin voit justement dans le cinéma un art profondément réaliste car capable d'associer les apparents contraires (le visage de l'acteur et le texte littéraire³⁰, la peinture et le cinéma³¹, le cinéma et le théâtre...) afin de révéler l'essentiel commun qui les transcende : la peinture d'une âme (*Le Journal d'un curé de campagne...*), la grandeur antique d'une Méditerranée familière et immémoriale (*Manon des sources*³²). Or, il ouvre son article fondateur sur les rapports entre théâtre et cinéma par une note liminaire signalant la réussite exceptionnelle à plus d'un titre du premier film parlant adapté d'une pièce d'Achard : « seul, comme une exception incompréhensible, au seuil du cinéma parlant, l'inoubliable *Jean de la Lune*³³. » Mais, contrairement aux œuvres de Bresson, de Pagnol, devenues par là même des cas d'école, il n'explicite pas ce qui constitue la singulière réussite de ce film. Qu'est-ce qui la rend « inoubliable » ? Quels opposés s'y rencontrent ? en vue de quel dépassement ? En quoi constitue-t-il, à la lisière du muet et du parlant, une rencontre marquante entre le théâtre et le cinéma, l'image et le verbe ?

L'image et le verbe : tensions et rapprochements

Un récent séminaire organisé au sein de l'université de Rouen a rappelé certains épisodes de cette longue histoire des relations entre texte et image³⁴. Partant d'exemples antiques, qui concernent aussi bien l'*ekphrasis* que des représentations picturales inspirées de descriptions, il évoque en dernière lieu les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, s'achevant logiquement sur un art qui, après la peinture et la littérature, renouvelle la traduction visuelle des textes comme l'association du texte et de l'image.

Leur relation constitue donc un axe récurrent. Il traverse toute l'histoire des arts, le plus souvent selon une organisation hiérarchique induite par la distinction aristotélicienne entre *muthos* (fable ou théâtre à dire) et *opsis* (spectacle ou théâtre à voir) : « la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis », soit le *muthos* ; « quant au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art³⁵ ». Plus qu'un état des lieux, d'ailleurs contesté³⁶, Aristote installe une vision polémique des composantes du spectacle théâtral, et partant des créateurs qui en ont la charge. L'*opsis* engage le théâtre sur une voie périlleuse car,

²⁹Nous reprenons ici la distinction nietzschéenne entre antinomie et contradiction, exposée notamment dans *Par-delà bien et mal*, et analysée par Monique DIXSAUT dans *Nietzsche, par-delà les antinomies*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2006.

³⁰BAZIN André, « Le "*Journal d'un curé de campagne*" et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n°3, juin 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf (1976), 2011, p. 118.

³¹*Ibid.*, p. 126.

³²*Id.*, « Le cas Pagnol », in *op. cit.* (1976), p. 182.

³³*Id.*, « Théâtre et cinéma », *Esprit*, juin et juillet-août 1951, repris in *op. cit.* (1976), p. 129.

³⁴« Du texte à l'image, de l'image au texte : histoire, théories et pratiques », 2012-2013. Un descriptif en est proposé à l'adresse suivante : <http://eriac.univ-rouen.fr/seminaire-texte-image/>

³⁵ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », trad. Michel Magnien, 1990, p. 94-95.

³⁶DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, Coll. « Libelles », Paris, 2007.

pour sa réalisation, « l'art du décorateur a plus de poids que celui des poètes³⁷. » Autrement dit, les tensions auctoriales – à l'œuvre dans quelques uns des projets cinématographiques les plus ambitieux auxquels a collaboré Achard – sont aussi anciennes que l'art dramatique ! À partir de cette polémique fondatrice, la tradition occidentale a repris la distinction du verbe et du visible avec une dimension morale plus marquée que chez Aristote, pour qui elle constituait essentiellement un problème esthétique.

Pour rester dans un cadre concernant plus directement le théâtre achardien par l'influence avouée qu'il a pu exercer sur lui, le théâtre classique se fonde sur cette scission fondamentale. Il la radicalise même par une lecture incertaine et normative des préceptes aristotéliens : la bienséance exclut toute figuration trop explicite, reportant éventuellement sur le texte le « faire-voir », notamment par l'hypotypose si présente chez Racine. S'impose ainsi dans le théâtre français le règne du verbe pour les deux siècles à venir. Reste que le dramaturge classique à avoir le plus régulièrement joué avec les limites de cette doxa, Molière, est celui qu'Achard cite le plus souvent comme un modèle indépassable : sa seconde pièce connue, écrite dès 1915, est une variation sur *Le Tartuffe*³⁸ ; une des dernières, écrite un demi-siècle plus tard, une suite de *Dom Juan*³⁹. Soit deux pièces construites autour d'un personnage désirant et scandaleux, dont le discours comme les situations qu'il suscite contreviennent à la bienséance, menaçant constamment de trop faire dire ou de trop faire voir.

L'hypotypose classique est déjà une figure de crise. Censée rendre visible, elle est souvent utilisée pour évoquer non seulement ce que la bienséance proscribit mais également le sublime héroïque (le combat du Cid contre les Maures) ou la monstruosité (la mort d'Hippolyte ou le rêve d'Athalie) : des images difficilement figurables pour le spectateur car littéralement extraordinaires. Surtout, elle désigne un manque (celui du visible) autant qu'elle tente d'en pallier l'absence, de même que le cinéma muet puis sonore tentera – avant le parlant – tout à la fois de compenser et d'exploiter sa mutité. Aussi « la crise générale de la représentation du monde par la littérature et par le verbe⁴⁰ » à la fin du XIX^e siècle n'est-elle pas absolument inédite : en germe dès l'époque classique – comme en témoignent les débats incessants entre auteurs et prescripteurs – elle est constitutive du mode de représentation occidental, et singulièrement français. Mais il est vrai qu'elle est davantage mise en évidence, au théâtre, à partir de la révolution romantique.

Mireille Brangé voit en cette crise un facteur essentiel dans la vocation cinématographique de plusieurs dramaturges contemporains d'Achard : Artaud, Pirandello surtout dont l'influence marque le théâtre achardien (*Je ne vous aime pas* (1926), *Domino* ou *Le Corsaire*) et se retrouve jusque dans la reprise pour le *Joueur d'échecs* (1927) des projections visuelles déjà exploitées par Dullin dans sa mise en scène de *Chacun sa vérité*, trois ans auparavant. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, le personnage du père déclare « Mais puisque le mal est là tout entier ! Dans les mots ! » avant d'en déplorer le manque de fiabilité. Les héritages symboliste et tainien nourrissent cette défiance par rapport au langage, trop entaché de subjectivité pour pouvoir permettre une communication satisfaisante entre les êtres. À l'inverse, l'image se trouve idéalisée, d'autant que l'« homogénéité de l'image muette soutient le dogme tainien qui unifie dans l'image esprit et matière⁴¹ ». Homogénéité utopique, mais qui participe de l'attraction exercée par le cinéma sur de nombreux écrivains. Dans quelle mesure

³⁷ARISTOTE, *op. cit.*, p. 95.

³⁸ACHARD M., *Tartuffe*, pièce inédite en un acte, BnF, fonds Achard, 1915.

³⁹Id., *La Neuf-cent-quatre-vingt-dix-neuvième femme*, pièce inédite, BnF, Fonds Achard, 1962.

⁴⁰BRANGÉ Mireille, *La Séduction du cinéma, Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre (1914-1941)*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 265.

⁴¹MASSON Alain, *L'Image et la parole– L'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989, p. 83.

Achard, associé à ses débuts à l'avant-garde, hérite-t-il de cette défiance vis-à-vis du langage ? Peut-on en trouver des échos dans son œuvre dramatique puis cinématographique ? A-t-il plutôt, en héritier des classiques, voulu redonner au langage sa légitimité ? Et quelle place l'écrivain a-t-il rêvé d'occuper dans un cinéma qui, devenu parlant, semblait promettre aux artistes du verbe un avenir radieux ?

Voire ! Si, à l'époque du muet, le verbe était considéré comme la prérogative des littérateurs, l'image celle des cinéastes, B.M. Eikhenbaum se chargeait dès 1926 de brouiller cette trop facile dichotomie :

Il est faux de qualifier le cinéma de « muet ». L'invention de la caméra a permis l'exclusion du mot audible [...] cela n'élimine pas le rôle du mot. [...] Le ciné-spectateur doit donc effectuer un travail cérébral, complexe pour lier les plans et deviner les nuances sémantiques. C'est ce travail que j'appelle langage intérieur du spectateur [...]. Si le cinéma s'oppose à la culture du mot, c'est en ce sens que le mot est relégué en profondeur, qu'il faut le deviner⁴².

Depuis, d'autres analystes, dont Michel Chion ou les membres du groupe de recherche « Le Muet a la parole », se sont chargés de rappeler que le verbe n'était pas absent des premiers films : bonimenteur du cinéma primitif, présence de l'écrit au delà des intertitres, énonciation des personnages qui – même muette – est associée à la parole... À partir de l'évidente distinction des régimes visuel et sonore, les analyses s'ingénient régulièrement à brouiller les positions attendues, et donc les oppositions.

L'image et le verbe : corpus critique

La relation entretenue par les écrivains avec le cinéma semble complexe, parfois ambivalente. En témoignent les ouvrages théoriques consacrés à ce sujet, rappelant que leurs interventions dans le champ cinématographique ont longtemps été négligées : au delà des préjugés archaïques attachés tantôt à l'image, tantôt au verbe, les spécialistes de la littérature pouvaient considérer que cet aspect de l'œuvre des écrivains n'était pas prioritaire, les spécialistes du cinéma regretter que l'on s'intéresse à des dilettantes plutôt qu'à de « véritables » cinéastes⁴³.

Depuis, les études se sont multipliées au point que, dans sa préface aux deux volumes de *Cinéma & littérature, le grand jeu* publiés en 2010, Jean-Louis Leutrat précise d'emblée que le sujet est associé à une « bibliographie dissuasive par son ampleur et par ce qu'elle laisse percer de répétition⁴⁴ », tout en faisant miroiter de nombreuses facettes, comme autant de points de rencontre possibles entre littérature et cinéma : « oublier l'adaptation ? », « déplacer », « dissimuler », « à la lettre »... Y sont évoqués des aspects développés dans des ouvrages plus spécialisés, et présents dans les films étudiés. Aspects parfois très généraux et attendus (l'adaptation, l'influence réciproque, l'écrit dans les films), parfois plus singuliers, en tout cas trop nombreux pour être tous repris ici. Dans *Entre littérature et cinéma*, Jean Cléder refuse cette dispersion liminaire pour se concentrer sur « l'intervalle qui sépare et réunit les deux espaces hétérogènes⁴⁵ ». Son corpus privilégie les auteurs de la modernité (Resnais,

⁴²EIKHENBAUM B.M., « Littérature et cinéma » (1926), trad. C. Revuz, *Ça Cinéma*, 1ère année, 4^e état, mai 1974, p. 90-94, repris in BRANGÉ M., *op. cit.*, 2014, p. 313.

⁴³BRANGÉ M., *op. cit.*, 2014, p. 17-18.

⁴⁴LEUTRAT Jean-Louis, « "Deux trains qui se croisent sans arrêt", in LEUTRAT J.-L. (sld.), *Cinéma & littérature, le grand jeu*, De l'incidence éditeur, 2010, p. 11.

⁴⁵CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 9.

Godard, Duras, Sokourov), donc la période qui suit immédiatement la Nouvelle Vague, en rupture avec le système de production auquel appartient Achard. Pourtant, la démarche de Cléder nous intéresse dans la mesure où il entend mieux définir ce qu'est la littérature au cinéma ou envisager la « collaboration d'auteurs⁴⁶ », auteurs pluriels dont la prise en compte permet de dépasser l'opposition entre auteur singulier et collaborateurs. Or, cette auctorialité, comme la manière dont le verbe peut voir son statut et sa perception transformés par son déplacement vers la texture filmique, seront au cœur de notre réflexion.

Resserrée sur une période plus en lien avec notre étude, la thèse consacrée par Karine Abadie⁴⁷ aux activités critiques des écrivains entre les deux guerres décrit également un panorama très vaste. Elle n'évoque pas Achard, contrairement à l'ouvrage – traitant du même aspect mais plus étendu chronologiquement – coordonné par Michel Ciment et Jacques Zimmer où il fait l'objet d'une brève notice⁴⁸. Le travail de l'universitaire canadienne permet néanmoins de le situer dans la cartographie critique de l'époque. Nous y reviendrons au début de notre deuxième partie, consacrée à la carrière cinématographique d'Achard, en retraçant son activité journalistique, et partant les aspects, abordés dans ces deux ouvrages, permettant de le rapprocher des écrivains cinéphiles de l'entre-deux-guerres : tentatives de définition du septième art par rapport au théâtre, réflexion sur le travail d'adaptation, fascination pour la figure de Chaplin, sensible dans les textes critiques avant de déboucher sur l'écriture d'un hommage intermédial⁴⁹... Ces aspects justifient de rapprocher le discours théorique achardien de sa pratique, autant pour en mesurer la continuité que les écarts.

D'autres ouvrages se concentrent sur les relations entre le cinéma et un genre littéraire spécifique. L'adaptation de textes narratifs, parfois pratiquée par Achard, est privilégiée dans les essais de Bazin ou Jacques Rancière, les ouvrages de Frédéric Mercier⁵⁰, Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire⁵¹ ou Francis Vanoye⁵². Avec *L'Adaptation littéraire au cinéma*, ce dernier propose une réflexion sur la légitimité de la démarche et ses contours, mais aussi des exemples (à partir de films d'Epstein, Renoir, Duvivier, Ophüls) susceptibles d'être rapprochés de ceux que nous allons examiner, ainsi que des analogies stimulantes entre travail d'adaptation et rêve ou jeu. Ce ludisme rejoint le goût d'Achard pour les expérimentations à partir de catégories génériques prédéfinies. Plus récemment, Christophe Wall-Romana⁵³ et Carole Aurouet⁵⁴ se sont intéressés au cinéma des poètes. Ils retracent les parcours d'auteurs restés à distance des genres pratiqués par Achard, qui n'a qu'occasionnellement écrit des poèmes et jamais explicitement cherché à trouver une équivalence cinématographique à l'écriture poétique, même si la poésie de ses dialogues fut régulièrement soulignée. Pourtant, leurs analyses aident à saisir les rapports entre une avant-garde littéraire, à laquelle Achard a pu être associé à ses débuts, et le cinéma. De plus, la méthodologie d'Arouet met en relation le contexte et des scénarios dont la plupart n'ont jamais été tournés. Elle permet de redonner à

⁴⁶*Ibid.*, p. 5.

⁴⁷ABADIE Karine, *La Cinéologie de l'entre-deux-guerres : les écrivains français et le cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2015.

⁴⁸VIVIANI C., « Marcel Achard », in CIMENT Michel, ZIMMER Jacques (sld.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 587.

⁴⁹ACHARD M., *Hommage à Charlie Chaplin, « Le Petit Homme »*, projet de pièce inédit en deux actes, datable de 1952, BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2).

⁵⁰MERCIER Frédéric, *Les Écrivains du septième art*, Paris, Séguier, 2016.

⁵¹CARCAUD-MACAIRE Monique, CLERC Jeanne-Marie, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2004 ; CLERC J.-M., *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1993.

⁵²VANOYE Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁵³WALL-ROMANA Christophe, *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, Coll. « Verbal Arts: Studies in Poetics », 2013.

⁵⁴AUROUET Carole, *Le Cinéma des poètes, De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014.

ces textes, longtemps considérés comme inclassables, une valeur effective, au delà de la simple virtualité.

Les ouvrages étudiant spécifiquement les relations entre théâtre et cinéma rentrent plus directement dans notre champ d'étude. Achard se définit d'abord comme un dramaturge, très attaché aux spécificités théâtrales. C'est peut-être à ce titre qu'André Bazin jugeait fondatrice l'adaptation de *Jean de la Lune* au début du parlant. Les articles que Bazin consacre à l'adaptation et à la théâtralité sont publiés après-guerre, alors qu'Achard a achevé l'essentiel de son parcours d'adaptateur de pièces de théâtre. Ils soulignent le caractère trompeur, au-delà de son évidence, du rapprochement entre les deux médiums, car le théâtre est « un faux ami ; ses illusoires similitudes avec le cinéma engageaient celui-ci dans une voie de garage, l'attiraient sur la pente de toutes les facilités⁵⁵ », tandis que le roman imposerait plus naturellement une marge de création. Le positivisme de Bazin, inspiré de la biologie, le conduit à voir dans le cinéma non pas ce qui va remplacer le théâtre (contrairement au projet polémique de Pagnol), mais ce qui peut en être le continuateur, en perfectionnant au passage certains de ses aspects⁵⁶. De la « difficulté congénitale⁵⁷ » à mêler théâtre et cinéma, le film peut tirer une force singulière : le sur-théâtre conjoint en une même œuvre (chez Cocteau notamment) les spécificités propres des deux médiums, en refusant le théâtre filmé comme le « faire cinéma ». Cette approche dialectique, qui part des spécificités pour montrer comment elles sont à la fois soulignées et dépassées par les créateurs, trouve déjà ses prémisses dans certains articles consacrés par Achard aux films de Pagnol ou Guitry : ainsi, *Faisons un rêve* (1936), grande réussite alors que Guitry « renonce absolument au cinéma et armé de la seule parole, entreprend de faire un film⁵⁸. »

Après Bazin, plusieurs analystes creuseront le même sillon dialectique. Et ce dès le titre de leurs essais – « Frères ennemis ou faux frères (théâtre et cinéma avant le parlant)⁵⁹ », « Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien⁶⁰ ? » – soulignant des oppositions qui seront moins niées que questionnées, en vertu d'une démarche privilégiée par l'épistémè hexagonale. Elle informe les œuvres étudiées avant leurs commentaires théoriques : leur pertinence épistémologique s'en trouve confortée. Ce dialogue est le mot d'ordre de la revue *Double Jeu* publiée par l'université de Caen. Celle-ci entend, dans chacun de ses numéros, « éprouver ces deux arts à des hypothèses, des problématiques, des regards qui leur soient communs⁶¹ ». Comme nous l'avons déjà signalé, c'est dans ce cadre qu'a été proposée la seule étude d'importance et récente consacrée à Marcel Achard.

L'historique des relations entre théâtre et cinéma dans la première moitié du siècle est détaillée dans la thèse consacrée par Mireille Grangé aux projets cinématographiques de Pirandello, Artaud et Brecht. L'auteure ouvre son ouvrage sur un vaste « plan d'ensemble⁶² » synthétisant l'évolution des rapports avec le septième art des dramaturges français, italiens et allemands du début du siècle. La figure d'Achard gagne en relief en étant replacée devant ce plan élargi, qui dépeint notamment l'avant-garde des années vingt et trente. Brangé invite d'ailleurs à exploiter sa recherche afin de considérer d'autres trajectoires dans la mesure où

⁵⁵BAZIN A., « Pour un cinéma impur », in *op. cit.* (1976), p. 82.

⁵⁶Id., « Théâtre et cinéma », in *op. cit.* (1976), p. 133.

⁵⁷*Ibid.*, p. 140.

⁵⁸ACHARD M., « Faisons un rêve », *Marianne*, 13 janvier 1937.

⁵⁹AMIARD-CHEVREL Claudine, in AMIARD-CHEVREL C. (sld.), *Théâtre et cinéma années vingt, une quête de la modernité*, tome I, Paris, L'Age d'homme, coll. « Théâtre années vingt », 1990, p. 9-32.

⁶⁰PICON-VALLIN Béatrice, in AMIARD-CHEVREL C. (sld.), *op. cit.*, p. 229-262.

⁶¹Texte liminaire placé en ouverture de chacun des numéros de *Double Jeu*.

⁶²BRANGÉ, M., « Plan d'ensemble » in *op. cit.*, 2014, p. 25-70.

« d'autres auteurs, parfois évoqués passagèrement, pourraient apporter d'autres exemples ou contre-exemples. Pirandello, Artaud et Brecht ont cette valeur d'avoir incarné trois conduites en définitive emblématiques de la relation des écrivains avec le cinéma⁶³. » La posture médiane d'Achard au sein du monde théâtral le rapproche davantage du modernisme de Pirandello⁶⁴ que de l'avant-garde plus radicale représentée par Brecht ou Artaud. Ce tiraillement entre la rénovation du théâtre et le retour vers des formules académiques explique en partie le caractère contradictoire ou paradoxal de certaines de ses déclarations au cours des années vingt et trente. L'ouvrage d'Abadie consacre d'ailleurs un chapitre spécifique⁶⁵ à la manière dont les discours critiques ont perçu et construit les relations entre ces deux arts représentatifs. Quant aux deux volumes dirigés par Claudine Amiard-Chevrel, qui propose en ouverture une autre synthèse⁶⁶ concentrée cette fois sur la période étudiée, ils rassemblent, sous le titre *Théâtre et cinéma années vingt, une quête de la modernité*, une série de textes envisageant plusieurs cas d'école. Tous témoignent de la précocité de ces relations. Certains nous intéressent plus particulièrement : rethéâtralisation à l'œuvre chez Copeau et Jouvet en réaction à l'émergence du cinéma, adaptations de Labiche par René Clair, conflit entre écrivain et producteur autour du *Faust* réalisé par Murnau, utilisation des écrans par Brecht ou Meyerhold... Ces cas d'école, soit trouvent un écho dans des expériences contemporaines d'Achard au théâtre, soit peuvent être confrontés à des expériences plus tardives, y compris au cinéma (en 1943, le dramaturge sera associé à une nouvelle adaptation d'une des deux pièces retenues par René Clair). Tous mettent en évidence une intermédialité qui peut excéder le cadre du théâtre et du cinéma pour englober le cabaret ou le cirque, présents dans le premier grand succès critique de l'auteur, *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923), mais également dans d'autres pièces ou films : *La Sainte Russie*, qui est à la fois un scénario et la trame d'une pièce, intègre également des séquences dansées. La notion d'intermédialité, apparue au cours des années 90, hérite de celle d'intertextualité, en offrant l'avantage de dépasser son héritage littéraire et structuraliste. Elle est donc intéressante si l'on la comprend moins comme un nouveau système théorique que comme une invitation à sortir des cadres génériques trop normatifs. Les textes rassemblés par Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti dans l'ouvrage collectif *Theâtre et cinéma, Le Croisement des imaginaires*⁶⁷ se situent dans cette lignée. Constatant l'aporie de l'approche comparative traditionnelle dès qu'elle prétend partir de l'essence des arts, les auteurs s'intéressent désormais aux représentations qui leur sont associées, dans l'esprit des créateurs comme des spectateurs. Ils dépassent ainsi l'approche ontologique, qui était encore celle de Bazin quand il distinguait en 1951, avec un vocabulaire hérité de la biologie, les « croisements féconds [...] des hybrides séduisants mais stériles⁶⁸ ». Ils abordent des mixtes de théâtre et de cinéma – comme le sont très explicitement *Le Joueur d'échecs* ou *La Sainte Russie*, et peut-être les projets avec Ophuls, ou encore *Félicie Nanteuil* – nés de leurs amours changeantes, oscillant entre défiance et passion, mais qu'il faut désormais situer dans un espace situé au « croisement des imaginaires ».

⁶³*Ibid.*, p. 464.

⁶⁴*Ibid.*, p. 182.

⁶⁵ABADIE K., « Chapitre 8 : Les relations entre cinéma et théâtre », in *op. cit.*, p. 234-267.

⁶⁶AMIARD-CHEVREL C., « Frères ennemis ou faux frères (théâtre et cinéma avant le parlant) », in *op. cit.*, p. 9-32.

⁶⁷CHABROL Marguerite, KARSENTI Tiphaine (sld.), *Théâtre et cinéma, Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013.

⁶⁸BAZIN A., « Pour un cinéma impur – Défense de l'adaptation » (1951), in *op. cit.* (1976), p. 88.

Théâtre et cinéma

S'il est un genre littéraire que l'on aura d'emblée rapproché du cinéma, c'est bien le théâtre, régulièrement proposé comme origine et finalité du septième art : même découpage en tableaux ou en scènes, même passage de l'écrit à son incarnation, même figure de l'acteur, centrale dans ce processus d'incarnation... Or, les oppositions les plus farouches naissent parfois de la plus grande proximité.

Dès 1901, Charles Pathé prédit que «le cinéma sera le théâtre, le journal et l'école de demain⁶⁹». En février 1908, quatre mois avant celle de la SCAGL (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) par Pathé, la création du Film d'Art marque de ce point de vue une étape importante par son ambition de concurrencer l'art dramatique, manifeste dans sa brochure officielle : «ce que les différentes tentatives de théâtre populaire n'ont pu faire en raison des frais énormes contre un chiffre naturellement modéré de recettes, le cinématographe peut le réussir, parce que ses reproductions sont fidèles et exactes, parce que ses représentations sont nombreuses et bon marché⁷⁰». Le Film d'art emprunte au théâtre certains de ses sujets, son personnel. Jusqu'à la Première Guerre mondiale qui marque un coup d'arrêt dans l'expansion et les ambitions de la cinématographie nationale, une partie de l'élite intellectuelle voit dans cette ambition la mort annoncée du théâtre, notamment sous sa forme la plus populaire⁷¹. Pourtant, au moment du passage au parlant, ce seront les intellectuels les plus attachés au cinéma, souvent issus du monde littéraire⁷², qui craindront que le cinéma puisse être phagocyté par le théâtre ; et que le verbe submerge le langage des images, dont on célébrait alors l'utopique universalisme. Les relations entre les deux médiums se conjuguent régulièrement sur le mode de l'opposition, mais avec de surprenantes inversions des rapports de force.

Quant aux défenseurs du septième art, ils semblent avoir longtemps suivi deux voies divergentes afin d'imposer sa pleine reconnaissance : soit en l'instituant – après et à la place du théâtre – comme un nouvel art de synthèse, capable de rassembler tous les arts, soit en le distinguant radicalement des autres arts, et notamment du théâtre. La première voie est ouverte par Ricciotto Canudo, « homme passerelle italo-français⁷³ » dont l'influence sur la vie intellectuelle parisienne est importante. Il déplace le projet d'art total théorisé par Wagner pour l'opéra, par Craig pour le théâtre⁷⁴, vers le cinéma, compris comme un art total rassemblant les arts plastiques, capables de représenter l'espace (architecture, peinture, sculpture) et les arts rythmiques, associés au temps (poésie, danse et musique). Dans son *Manifeste des sept arts* publié en 1922, affirme que cet art de synthèse « concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique⁷⁵ ». Nombreux furent les dramaturges à être tentés par cette promesse, qui les invitait à se tourner vers le cinéma, même s'ils « retiennent plus le rôle total attribué au créateur que la création d'une nouvelle communauté. L'artiste fonde sa pratique artistique sur l'hybridation des arts et

⁶⁹Cité par JEANCOLAS Jean-Pierre, in *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, « Cinéma 128 », 2000, p. 15.

⁷⁰Brochure officielle du film d'art, reprise par Giovanni LASI, in « La « révolution » du film d'art. Un document retrouvé en Italie », 1895, n°56, 2008, p. 90.

⁷¹KONIGSON Elie, « Au théâtre du cinématographe, remarques sur le développement et l'implantation des lieux de spectacle à Paris vers 1914 », in AMIARD-CHEVREL C. (sld.), *op. cit.*, tome I, p. 39.

⁷²BRANGÉ M., « Pourquoi le cinéma devrait-il parler », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009/2 (n° 4), p. 97.

⁷³Ead., *op. cit.*, 2014, p. 46.

⁷⁴CRAIG Edward Gordon, "L'Art du théâtre. Premier dialogue entre un homme de métier et un amateur de théâtre" (1905), in *De l'Art du théâtre*, Belval, Circé, "Penser le théâtre", 1999.

⁷⁵CANUDO Ricciotto, « Manifeste des sept arts », in *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2011, p. 122.

maîtrise tous les postes de la création, en véritable maître des jeux : tel était leur désir⁷⁶. » Pirandello rêve ainsi d'un film adapté de *Six personnages en quête d'auteur*, pour lequel il aurait pris en charge le scénario, la réalisation et l'interprétation... de l'auteur. Pirandello serait devenu lui-même un personnage pirandellien⁷⁷ ! Quand on connaît les retours constants d'Achard vers l'œuvre de ce dernier et le projet d'adaptation cinématographique de *Six personnages...* par Ophuls, qui l'avait déjà mis en scène en Allemagne, il est tentant de rapprocher l'utopie pirandellienne de la version ophulsienne de *Mam'zelle Nitouche*, mixte d'opérette et de jeu réflexif sur les rapports entre acteur et rôle ; ou du scénario original de *La Valse de Paris*, projet intermédial mêlant cinéma et opérette. Un narrateur introduisait cette biographie fantaisiste d'Offenbach, récit-cadre remplacé dans le film par un dialogue liminaire entre deux auteurs : Offenbach et Achard. Le rêve d'art total rencontre ainsi celui de l'affirmation auctoriale du dramaturge.

L'autre voie, c'est l'utopie d'un « cinéma pur » ayant liquidé l'influence littéraire et notamment théâtrale : au temps du muet, un cinéma sans intertitres, inventant un nouveau type d'acteur et de nouvelles figures de style, purement visuelles. À partir des années vingt, après que les précurseurs du septième art ont développé ces innovations, le rejet du modèle théâtral prend davantage d'ampleur⁷⁸. Les cinéastes français de la première avant-garde (Delluc, Epstein ou Gance) participent à cette utopie distinguant nettement théâtre et cinéma en renvoyant chaque médium à ses spécificités supposées. Elle trouve un appui théorique dans les déclarations d'Antoine pour qui « l'œuvre d'un auteur cinématographique, qui doit être surtout un inventeur d'images, reste purement plastique et exactement le contraire de celle de l'auteur dramatique⁷⁹ », puis d'Achard qui s'en fait, avec d'autres, le chroniqueur au sein de la rubrique culturelle du quotidien *Bonsoir*, de 1919 à 1924.

Ses interventions peuvent d'ailleurs se contredire, de même que les pièces, les films respectent rarement le dogme de la différenciation des arts professé par le dramaturge lui-même : « une démarcation de plus en plus nette se fera entre le théâtre et le cinéma parlant. Les deux genres subsisteront parallèlement⁸⁰ » déclare-il en 1929. Pourtant, deux ans auparavant, il prévoit l'intégration de plans filmés dès l'écriture du *Joueur d'échecs*. L'année suivante, il signe un contrat pour l'adaptation au cinéma de *La Vie est belle* (1928). Et certains de ses projets les plus ambitieux – au théâtre comme au cinéma – mêleront allègrement les esthétiques et les univers cinématographiques et théâtraux. Inconséquence ? écart entre la théorie vertueuse et une pratique plus sensible aux propositions rémunératrices ? Pas uniquement, et sans doute pas essentiellement.

Pour commencer, ce hiatus se retrouve chez d'autres écrivains, comme Gide⁸¹, mentor de Marc Allégret. Il témoigne d'une hésitation partagée par beaucoup d'hommes de lettres, tentés par la distinction radicale des arts, conscients pourtant du caractère utopique, peut-être idéologiquement douteux, en tout cas intenable de cette radicalité toute théorique. Sans compter qu'on ne saurait lui reprocher d'avoir refusé le dogmatisme, il est significatif qu'Achard ait régulièrement rappelé son attachement à un théâtre du verbe, à un cinéma de divertissement traversé de corps burlesques (Charlot), d'images fascinantes (Marlène) ; tout en s'évadant des territoires qu'il voulait circonscrire, en proposant aussi un théâtre d'objets et

⁷⁶BRANGÉ M., *op. cit.*, 2014, p. 247.

⁷⁷Ce projet, envisagé à trois reprises, de 1926 à 1935, n'a jamais abouti : *ibid.*, p. 251-252.

⁷⁸PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle : adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-Sous-Bois, Bréal, Coll. « Amphi Lettres », 2004 (réédition en 2014), p. 142.

⁷⁹ANTOINE, « Propos sur le cinématographe », *Le Film*, n°166, décembre 1916.

⁸⁰ACHARD M. « Romance avec ou sans parole », *Pour vous*, 10 octobre 1929, n°47, p. 7.

⁸¹GIDE André, *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 227.

d'images (*Le Joueur d'échecs* ou *La Femme en blanc* (1933)), en imposant ses mots d'auteurs au cinéma. Stratégie du joueur d'échecs qui, à partir d'un espace binaire, régi par des règles strictes, parvient à franchir les lignes adverses, à dérober les pièces de l'adversaire ?

Tout en possédant une claire compréhension de ce qui constitue les spécificités de chacun des médiums, et en demeurant attaché à cette différenciation dans l'écriture, le mode de production ou le rapport au public, sa pratique le rapproche également de la voie ouverte par Canudo et Pirandello, celle d'un rapprochement entre les arts. N'est-ce pas la caractéristique qui, avec son sens de la nuance, a pu frapper les premiers spectateurs de *Voulez-vous jouer avec Moâ* ?

Bien sûr, cela ne va pas sans incohérence, et peut expliquer en partie le caractère erratique de sa carrière cinématographique, marquée par des ambitions décisives et des renoncements, par une apparente souplesse d'adaptation mais aussi par le refus de renoncer à certains privilèges d'auteur. Ceux-ci s'affirment à travers le brillant du verbe achardien, à rebours de la discrétion stylistique qu'il exige pourtant, dans l'article de 1929 puis dans d'autres interventions au cours desquelles est évoquée sa conception du dialogue cinématographique.

Par ailleurs, quand il collabore avec des cinéastes qui aiment à organiser d'appareils opposés (Lubitsch, Grémillon, Ophuls), se fait-il plutôt l'agent d'un cinéma pur, art de l'agencement complexe, hérité du muet, associant images, sons et musiques ? ou demeure-t-il un agent à rebours, un agent du désordre et de l'impureté, dans la mesure où il incarne, dans leurs films, la part dédiée au verbal, au *muthos*, c'est-à-dire une part longtemps dédaignée par une partie de la critique ? Il est en tout cas tentant de placer ces films contrapuntiques – *La Veuve Joyeuse*, *L'Étrange Monsieur Victor* ou *Madame de...* – en regard d'un contexte critique et idéologique qui ne cesse de revenir sur les difficiles relations entre les deux genres, en particulier dans les années 20 et 30 : « faut-il aller dans le sens de la pente théâtrale ? faut-il la contredire ? et que penser de la création, de l'art ? qui est porteur du projet, qui est l'auteur⁸² ? »

Si le théâtre a rapidement servi de modèle et d'inspiration au septième art, une certaine méfiance – quand ce n'est pas la plus franche hostilité – s'est tout aussi rapidement exprimée de part et d'autre. Les dramaturges regardèrent avec dédain le cinéma : les producteurs de film étaient soupçonnés de plagier sans vergogne leurs pièces, et les salles obscures de détourner leur public. Faute originelle qui explique, entre autres, le discrédit si souvent associé à l'adaptation, en particulier du théâtre vers le cinéma. Bazin en signalait déjà le caractère problématique même si passionnant pour l'analyste : à partir du moment où une pièce existe avant tout par ses dialogues, et où le cinéma sonore autorise leur reprise, qu'est-ce qui empêche de considérer le film comme une simple captation ? Quelle est la part d'invention de l'adaptateur, puis du cinéaste, à partir d'un texte-source dont certains commentateurs zélés vont réclamer l'exacte reprise ? Mais symétriquement, quelle valeur accorder à ce texte dramatique dont l'importance semblait devenir moins évidente face à la montée en puissance du metteur en scène de théâtre ? Deux interrogations en miroir, au croisement desquelles se situe justement Achard.

L'adaptation : le lieu critique

Un même constat est partagé par les spécialistes de l'adaptation, qu'il s'agisse de Bazin, Jean-Louis Leutrat ou Vanoye : elle constitue un « lieu critique de la création cinématographique, au sens où elle manifeste une crise⁸³ ». Elle réactive le caractère

⁸²AUMONT J., *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2010., p. 16.

⁸³VANOYE F., *L'Adaptation littéraire au cinéma*, p. 14.

ontologiquement suspect d'un art considéré comme second, aussi bien historiquement que dans son processus de création. Celui-ci le fait souvent dépendre d'une œuvre littéraire originelle, au point de compliquer l'identification de l'auteur principal du film : « comment se définir comme auteur, si l'on adapte et que l'adaptation est toujours suspectée d'être une solution de facilité ou de contraindre et restreindre l'expression personnelle du cinéaste⁸⁴ ? » Or, c'est le plus souvent le seul scénariste, c'est-à-dire un scénariste qui n'est pas le cinéaste, qui demeure crédité de l'adaptation pendant la période qui nous intéresse. Est-il nécessairement écartelé entre deux nécessités contradictoires, celle de restaurer sa propre auctorialité, suspecte, et celle d'accorder au réalisateur l'espace nécessaire au développement de son propre discours, de sa mise en scène ? La question mérite d'autant plus d'être posée que la pratique de l'adaptation occupe une place centrale dans le parcours cinématographique de Marcel Achard. Elle lance ses carrières française – avec l'auto-adaptation de *Jean de la Lune* considérée comme fondatrice par Gide, Pagnol, Jeanson ou Bazin, suivie de celle de *Mistigri* (1932) – puis hollywoodienne avec son adaptation francophone des dialogues de la *Veuve Joyeuse* (1934) et *Folies-Bergère* (1935). Si ce processus est nécessairement critique, rien d'étonnant à ce que ses adaptations d'autres auteurs, qu'il s'agisse d'Henry Bernstein, Anatole France ou Louise de Vilmorin, aient souvent déclenché de vives polémiques, voire des conflits, tournant tantôt autour du respect de l'œuvre originelle, tantôt de la paternité du film. La question de l'auteur ne cesse de ressurgir dès notre introduction.

Au delà des tensions qu'il suscite, et qui se manifestent dès le contexte de production comme dans l'œuvre achevée, le processus d'adaptation permet pourtant de souligner l'hybridité fondamentale de tout film, puis « de mieux saisir la place du public, les différences sémiotiques et esthétiques entre les deux médias, et la complexité du processus de création (tant littéraire que filmique)⁸⁵ ». Tout justifie donc de s'y intéresser, d'autant que la diversité des documents (scénarios, correspondances, contrats) contenus dans le fonds Achard – et dans les fonds qui peuvent lui être rattachés (Marc Allégret ou Jean Grémillon) – invite à croiser les sources et confronter les points de vue.

Cette hybridité occupe une place centrale dans la série d'articles consacrés par Bazin à l'adaptation, soit la démarche largement majoritaire⁸⁶ parmi les interventions d'Achard comme scénariste et/ou dialoguiste. L'éloge bazinien d'une impureté constitutive du dispositif cinématographique soulignait comment Cocteau ou Bresson proposent une œuvre d'autant plus cinématographique qu'elle intègre des caractéristiques théâtrales ou littéraires : clôture du décor et refus du point de vue subjectif dans *Les Parents terribles* ; concentration sur la part la plus radicalement littéraire du roman de Bernanos dans l'adaptation du *Journal d'un curé de campagne*. Et donc rien sur *Jean de la Lune*, pourtant posé comme un jalon exceptionnel. Dans *Les Écartés du cinéma*, Jacques Rancière revient sur la théorie bazinienne pour en contester certaines conclusions : dans ses adaptations de Bernanos, Bresson ferait plutôt le choix du contre-mouvement, supprimant des descriptions certes visuelles mais qui ressortissent d'une « logique suspensive par laquelle la littérature produit en même temps de l'incarnation et de la désincarnation⁸⁷ », une image et une suspension, tandis que l'hyperfragmentation du montage et la radicalité des cadrages réintroduisent une économie narrative héritière de la représentation classique. Ces débats théoriques soulignent combien les dichotomies de l'image et du verbe ou de la littérature et du cinéma ne se superposent pas

⁸⁴*Ibid.*, p. 17.

⁸⁵*Ibid.*

⁸⁶Nous identifions 29 adaptations parmi les 43 films de la filmographie donnée dans le numéro spécial de *Double Jeu*, n°12, 2016, p. 107-110.

⁸⁷RANCIÈRE Jacques, *Les Écartés du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, p. 52.

strictement ; et qu'elles semblent ici moins convoquées pour être niées que pour participer du rapport des spectateurs érudits aux œuvres, vues, appréciées à travers le filtre des catégories génériques et de leur renversement ludique. Double mouvement d'affirmation et de renversement qui n'est pas, nous le verrons, tout à fait absent du rapport entretenu par Marcel Achard avec le cinéma, aussi bien comme critique que comme praticien.

Reste que le jeu prend place dans un contexte tendu qui lui donne une importance vitale : parvenir, comme Cocteau, Pagnol ou Guitry, à garder intacte la puissance du verbe d'un médium à l'autre permet aussi de maintenir sa prééminence d'auteur. Adapter, c'est risquer d'aplatir le texte ou d'en enregistrer les insuffisances ; ou de trop bien déléguer ses pouvoirs auctoriaux à des cinéastes qui en trahiront l'essence, délaisseront peut-être les dialogues soigneusement composés pour laisser divaguer la caméra, comme le déploreront successivement Achard, Pagnol, Pirandello ou Jeanson. Ces cinéastes n'auront pas voulu suivre le conseil d'Antoine : « Ayons seulement le courage d'être les serviteurs, les interprètes des poètes et des écrivains, au lieu de vouloir prendre leur place⁸⁸ ». Curieux conseil venant de celui qui aura participé à l'émergence de la figure du metteur en scène, d'abord au théâtre puis au cinéma. Soit un des premiers metteurs en scène à avoir fait œuvre d'auteur.

La crise de l'auteur au théâtre

Au cours de cette période, une même question divise, au sein des sphères théâtrale comme cinématographique, les théoriciens, les artistes et leurs producteurs : qui est l'auteur ? celui qui a écrit le texte-support – dramaturge ou scénariste – ou celui qui le met en scène ? Au delà des spécificités des médiums, c'est bien l'importance à accorder à l'écrit qui est alors questionnée.

Le débat né dans le milieu théâtral à partir de la fin du XIX^e siècle, avec Antoine puis Lugné-Poe⁸⁹, découle de la dévalorisation du verbe que nous évoquions plus haut. Il participe également d'un effort de rénovation générale de l'art dramatique, que l'on voudrait ne plus voir réduit au texte. En témoignent les œuvres et écrits polémiques de Jarry ou Artaud, puis les interventions du cartel des quatre (Jouvet, Dullin, Pitoëff et Baty), créé en 1927, dont les trois premiers membres cités vont justement mettre en scène des pièces d'Achard. Dullin le fait connaître en 1923 à un plus large public avec *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*. Puis Jouvet triomphe avec la création de *Jean de la Lune* (1929) grâce notamment à l'interprétation de Michel Simon, qui avait déjà joué dans *Et dzim la la...* du même Achard en 1927, sous la direction de Pitoëff.

Même s'ils contestent moins radicalement que leurs deux comparses le textocentrisme⁹⁰, et rappellent leur attachement au texte, Dullin et Jouvet imposent une nouvelle conception du metteur en scène, plus interventionniste, plus « auteur ». Dès sa première collaboration avec Dullin, pour *Celui qui vivait sa mort* au début de 1923, Achard doit accepter à contrecœur que la pièce en un acte qu'il considérait comme une comédie soit traitée en drame par son metteur en scène⁹¹. L'année suivante, il entame avec Jouvet une relation professionnelle tumultueuse, initiée par la création de *Malborough s'en va-t-en guerre*, farce située à l'époque élisabéthaine dont il coupe une scène à la demande du metteur en scène⁹².

⁸⁸ ANTOINE, « Le cinéma d'hier, d'aujourd'hui et de demain », Conférence faite par Antoine au ciné-club le 12 juin 1920, reprise dans *Le Journal du Ciné-Club*, n° 24, vendredi 25 Juin 1920, p. 3.

⁸⁹ En février 1923, Lugné-Poe propose la première mise en scène d'un texte d'Achard en créant sa pièce en un acte, *La Messe est dite*.

⁹⁰ Rappelons que Baty, auteur en 1921 du polémique « Sire le mot », tente à cette époque d'imposer un théâtre du silence, ou que Pitoëff place l'acteur au centre du dispositif théâtral.

⁹¹ LORCEY J., *op. cit.*, p. 62-65.

⁹² *Ibid.*, p. 79.

De cette période, qui voit les metteurs en scène rejoindre les dramaturges au premier plan, voire même les dépasser, Jean Vilar dressera après-guerre, dans un texte écrit en 1946 mais diffusé seulement en 1955, un bilan qui n'est guère en faveur de ces derniers, et singulièrement d'Achard :

J'avancerai donc personnellement la proposition suivante : les vrais créateurs dramatiques de ces trente dernières années ne sont pas les auteurs, mais les metteurs en scène.

J'écris cela sans m'en réjouir. J'écris cela parce qu'il me semble que l'œuvre de M. Charles Dullin est, de par ses recherches, ses succès publics, ses insuccès, plus instructive que celles des auteurs contemporains qu'il a lancés ou joués. [...]

Je crois, d'autre part, que le style de M. Jouvet, style clair, pur, sans dentelles inutiles, sans grâces trop voulues, l'emporte de loin, quoi que lui-même en pense, sur les faibles vertus dramatiques des pièces de Jean Giraudoux et de Marcel Achard [...]. J'avance cela sans ironie. Et encore une fois : sans m'en réjouir. L'histoire du théâtre de ces trente dernières années se centre autour des noms de MM. Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin, Baty, Jouvet, Pitoëff, c'est-à-dire des metteurs en scène⁹³.

Le constat est sévère, sans équivoque dans la mesure où il convoque Achard pour l'opposer à des metteurs en scène dont la plupart ont justement créé ses pièces, mais il n'est pas certain qu'il ait été remis en cause depuis. Il aide à comprendre pourquoi le théâtre achardien – qui n'aura certes pas imposé une écriture dramatique aussi singulière que celle de Jarry ou Beckett – est aujourd'hui à ce point oublié : son œuvre aura été balayée par le « siècle du metteur en scène⁹⁴ ». Il faudrait pourtant nuancer le constat établi par Vilar. Si Achard a pu rester longtemps associé à des metteurs en scène aussi ambitieux, lucides et attachés à la poésie du verbe que Jouvet ou Dullin, c'est que son théâtre possédait ses qualités propres, susceptibles d'inspirer l'ensemble de l'équipe artistique. En témoigne la correspondance avec les musiciens, décorateurs, acteurs ou metteurs en scène ; ou encore les carnets de mise en scène établis par l'Association des Régisseurs⁹⁵, qui soulignent l'entrelacement serré du texte et de la scénographie.

Face à la déferlante des metteurs en scène, le Boulevard reste le refuge d'un certain conformisme, en privilégiant le dialogue et les bons mots comme autant de marques rassurantes de la prééminence du texte, donc du dramaturge : on va y voir essentiellement une pièce de Guitry, Bernstein ou Achard justement, dont l'évolution vers une écriture plus conventionnelle, après des débuts qui l'associaient à l'avant-garde théâtrale, peut aussi être comprise comme un repli vers un univers où son statut d'auteur ne soit plus contestable.

Il faut à ce propos noter le rôle étrange joué par le cinéma dans le parcours d'Achard : le septième art aura – grâce aux innovations expressives du muet et au statut éminent accordé à certains réalisateurs après la Première Guerre mondiale – nourri cette rénovation de l'écriture théâtrale et l'évolution du rôle attribué au metteur en scène évoqués par Vilar. Et ce alors même qu'il aura, comme le Boulevard, représenté pour l'auteur du *Corsaire* une tentation constante et un refuge. Tentation et refuge qu'il aura partagés avec trois autres écrivains,

⁹³VILAR Jean, « Le metteur en scène et l'œuvre dramatique », in ABIRACHED Robert (sld.), *Le Théâtre français du XXe siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre (Anthologie de « L'Avant-scène théâtre »), 2011, p. 563-564.

⁹⁴PICCON-VALLIN Béatrice, « Le siècle du metteur en scène », in ABIRACHED R. (sld.), *op. cit.*, p. 535-611.

⁹⁵Devenue Association de la Régie Théâtrale. Une grande partie des carnets de mise en scène sont conservés à la Bibliothèque historique de la ville de Paris. La BnF en conserve également, dont celui consacré à la mise en scène de *Domino* par Louis Jouvet (1932), qui fait partie du fonds Achard.

transfuges venus comme lui de l'univers dramatique : Steve Passeur, Pagnol et Jeanson, dont la correspondance croisée, mais essentiellement passive⁹⁶, compose une part non négligeable du fonds Achard.

La crise de l'auteur au cinéma

À travers leur correspondance revient comme un leitmotiv la question de l'auteur cinématographique, en particulier dans les missives de Jeanson et dans les textes critiques qu'il consacre aux films scénarisés et/ou dialogués par Achard : qui doit être reconnu comme l'auteur en titre du film ? le producteur ? le cinéaste ? le scénariste ?

La réponse va de soi pour le flamboyant, l'orgueilleux scénariste Jeanson. Rien d'étonnant à cela : lui et Achard poursuivent un débat pratiquement né avec le cinéma et alimenté par l'émergence du metteur en scène de théâtre. Les articles polémiques publiés par Antoine à partir de la fin des années dix en témoignaient déjà.

Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel en ont retracé les grandes lignes dans un ouvrage⁹⁷ publié sous l'égide de la SACD, qui fut elle-même partie prenante dans ce débat, en particulier quand Pagnol en assura la présidence entre 1944 et 1946. Ils rappellent que l'identification de l'auteur d'un film fut d'abord incertaine quand le cinéma était lui-même tâonnant. De même, Alain Carou signale que si l'adjectif « artistique » s'appliquait déjà à certaines vues au début du siècle, il ne qualifiait pas tant la démarche d'un auteur, que la nature du sujet filmé, que l'on veut distinguer du tout venant. Ainsi des « Visions d'art » éditées par Pathé en 1899, montrant une jeune femme jetant des fleurs⁹⁸... Or, il faut attendre, pour que cette reconnaissance de l'auteur devienne une préoccupation centrale, que le film soit perçu comme une œuvre d'art à part entière. Comme il est difficile d'identifier les traces de cette évolution, faute de presse spécialisée avant 1907, restent les « indices juridiques et judiciaires d'une transformation de la perception du cinéma⁹⁹ ». Les auteurs dramatiques deviennent en effet plus attentifs à leurs droits à partir du moment où, une dizaine d'années après l'invention du cinématographe, celui-ci s'évade des baraques foraines pour venir concurrencer le théâtre dans ses zones d'élection, notamment le long des grands boulevards parisiens : les poursuites des héritiers de Gounod contre le *Faust* de Méliès sont lancées en 1906, soit trois ans après la production du film. Les sanctions pénales, parallèlement à l'évolution des mentalités dont elles se font l'écho et l'agent, participent ainsi à l'évolution de la conception de l'œuvre cinématographique « car en condamnant le cinéma plagiaire, le droit d'auteur l'intègre aussi dans son périmètre » même si « reconnaissance juridique ne vaut pas légitimation culturelle¹⁰⁰ ». La créativité nouvellement reconnue est située davantage du côté du scénario que de la réalisation, encore largement assimilée à une activité purement technique.

La convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et cinématographiques, révisée en 1908 et validée par la France en 1910, constitue de ce point de vue une étape essentielle. Son article quatorze reconnaît « comme œuvres littéraires ou artistiques les

⁹⁶La mise en regard de ces différentes correspondances – comme des activités de critique de Jeanson et Achard – constitue bien sûr une perspective prometteuse, même si certains fonds (Jeanson, Marc Allégret), déposés à la BnF ou à la SACD, ne sont que partiellement, voire pas du tout, référencés.

⁹⁷JEANCOLAS J.-P., MEUSY Jean-Jacques, PINEL V., *L'Auteur du film – description d'un combat*, Paris, SACD – Institut Lumière / Actes Sud, 1996 (recherches documentaires par Laurent Véray).

⁹⁸CAROU Alain, « Pour une archéologie de la représentation du cinéma comme art : la piste du droit », in BESSIÈRE I., GILI J. A. (sld.), *op. cit.*, p. 282.

⁹⁹*Ibid.*, p. 283.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 287.

productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original¹⁰¹. » L'expression « dispositifs de la mise en scène » met en avant le rôle central du réalisateur mais est empruntée à l'univers théâtral : « mettre en scène » implique la dépendance à un texte premier dont le statut, et l'auteur, restent à situer dans le processus de création cinématographique. Aumont en a souligné l'ambivalence dans *Le Cinéma et la mise en scène*, ouvrant sa réflexion sur une interrogation qui montre que les débats du passé restent pour partie d'actualité : « si la mise en scène est un geste de théâtre, comment en comprendre la portée au cinéma¹⁰² ? » Cette interrogation a pu être partagée par Marcel Achard, cinéphile et dramaturge, et en susciter d'autres : quelles sont les spécificités de la mise en scène cinématographique ? Dans quelle mesure peut-elle devenir, comme au théâtre, un outil permettant d'infléchir voire de contredire le texte ? Et partant, nous nous intéresserons à la manière dont ses critiques de films ou ses conférences s'en font l'écho ; à la manière, également, dont les films qu'il a écrits ou réalisés en découlent. La convention de Berne produit en tout cas une bifurcation : elle reconnaît le réalisateur comme un créateur à part entière, et non comme un simple technicien ; mais elle rappelle que les débats agitant le monde théâtral quant aux rôles respectifs des hommes de lettres et des metteurs en scène concernent aussi le cinématographe.

Les producteurs, les cinéastes et les scénaristes rentrent alors dans l'arène. Ils s'affrontent pour revendiquer tour à tour le titre d'auteur principal. Tantôt, ce sont les cinéastes qui marquent des points. Un an après la validation de la convention de Berne, en 1911, deux juristes distinguent ainsi les statuts des metteurs en scène cinématographique et dramatique, le premier se voyant attribuée une auctorialité plus évidente car « seuls ses yeux coordonnent et évoquent les idées¹⁰³ ». L'argumentaire se place pour l'heure sur le terrain juridique. Après la Première Guerre mondiale, émergent des arguments esthétiques quand une nouvelle génération de réalisateurs – Abel Gance, Jean Epstein ou Marcel L'Herbier – invente une cinématographie d'avant-garde qui impose ses spécificités face aux autres arts, notamment face au théâtre. Ses qualités les plus frappantes sont rythmiques et visuelles. Elle suscite les éloges d'Achard, alors journaliste à *Bonsoir*, de Colette ou Emile Vuillermoz.

Tantôt ce sont les producteurs qui s'imposent. C'est le cas avec l'ordonnance Frémicourt, en 1935, ou avec la loi vichyste du 20 novembre 1943, qui s'inspire de cette ordonnance pour renforcer à la fois les pouvoirs des producteurs et ceux du COIC : à cette époque, l'un des trois dirigeants du Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique n'est autre qu'Achard.

Après la Seconde Guerre mondiale émergent des courants cinéphiles, héritiers du Front populaire puis d'une réflexion théorique poursuivie pendant l'Occupation¹⁰⁴. Elle se concrétise par la création de ciné-clubs, et de revues spécialisées – *La Gazette du cinéma*, en 1950, puis *Les Cahiers du cinéma* ou *Positif*. À travers ces relais culturels, c'est à nouveau la figure du réalisateur qui est célébrée, y compris quand il n'est pas crédité comme scénariste et semble pouvoir imposer une vision cohérente grâce aux seuls prestiges de la mise en scène. Lubitsch, Grémillon ou Ophüls sont consacrés, à travers des analyses passionnées. Celles-ci laissent souvent dans l'ombre leurs scénaristes, en vertu d'une appréhension auteuriste qui perdure

¹⁰¹ Article 14 de la Convention de Berne, repris dans *Lois et traités sur le droit d'auteur*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, R. Pichon et R. Durand-Auzias, Paris, 1962.

¹⁰² AUMONT J., 2010, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰³ CLARO Charles, LEUSSIÉ E., « Des œuvres cinématographiques au point de vue de la propriété artistique », *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*, n°31, 1911, p. 161-176, repris in CAROU A., art. cit., 2002, p. 287.

¹⁰⁴ JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *op. cit.*, p. 143.

aujourd'hui.

Pourtant, avant que les réalisateurs n'imposent leur primauté avec les lois de 1957 puis de 1985, ce sont souvent les scénaristes qui ont tenu la corde. Dès le milieu des années dix, la SACD refuse que le cinéaste soit considéré comme auteur du film s'il n'est pas également scénariste. En 1908, la création de la Société du Film d'Art est censée permettre la production de films prestigieux, à même de séduire un public habitué des théâtres mais qui dédaigne les salles de projection. Le premier d'entre eux, *L'Assassinat du duc de Guise*, se distingue d'emblée de la production courante par les noms qu'il convoque, issus pour la plupart de grandes institutions culturelles : les acteurs viennent de la Comédie-Française, le scénariste (Henry Lavedan) de l'Académie. L'auteur est crédité au générique et, pour la première fois, un scénario est publié, dans *L'Illustration* ; pour la première fois également, une critique est publiée sur un film, dans *Le Temps*¹⁰⁵. Certes, Adolphe Brisson y reconnaît le mutisme comme une qualité essentielle de l'art cinématographique, qualité expressive qui le distingue du théâtre. Cependant, la publication se fait dans les pages théâtrales, le metteur en scène (Le Bargy) n'apparaît sur l'affiche que comme un simple interprète tandis que le co-réalisateur (André Calmettes) n'est même pas mentionné¹⁰⁶. La rencontre prestigieuse du théâtre et du cinéma célèbre le texte et l'institution, mais néglige les metteurs en scène, dont les noms tarderont à être indiqués sur les affiches. Seuls furent d'abord jugés dignes d'être cités au générique les auteurs, comme Antoine, issus de l'univers du théâtre¹⁰⁷. Feuillade devra ainsi attendre *Judex*, en 1917, pour être crédité.

La première vague avant-gardiste avait consacré le rôle créatif du cinéaste ; le passage au parlant marque le retour en force des adaptations et des auteurs-dramaturges. Tandis qu'une partie de l'avant-garde littéraire continue un temps de s'associer aux Anciens – nostalgiques d'un mutisme idéalisé – contre les Modernes pressés d'exploiter les ressources du cinéma parlant, les critiques venus du théâtre, comme Passeur¹⁰⁸, Achard, et Jeanson¹⁰⁹, prennent logiquement le parti des seconds : le cinéma parlant est avide de pièces à adapter, de dialogues frappants créés par d'habiles praticiens.

Le parlant réactive non seulement le débat sur la distinction traditionnelle entre image et verbe, ou sur la nature du cinématographe (art de synthèse ? art singulier ?), mais aussi sur la hiérarchie auctoriale. Ces différents aspects sont bien sûr liés : de la définition du cinéma découle la valeur relative à accorder à ses différents praticiens. Une série de productions difficiles l'illustre. Celle de *Jean de la Lune* est fondatrice autant par la réussite frappante qui vient la couronner que par son climat conflictuel. Il y a de même une grande proximité entre la réaction de Pirandello déplorant devant *Acier* (1933) que si le réalisateur, Walter Ruttmann, « faisait la preuve des merveilles de la caméra, [...] on perdait le sentiment de la vérité psychologique et de l'équilibre de l'œuvre d'art¹¹⁰ », celle de Jeanson dénonçant au sujet de *L'Étrange Monsieur Victor* « la lutte sournoise que les metteurs en scène livrent aux auteurs de films » par leurs « ingéniosités photographiques¹¹¹ », celle encore d'Achard reconnaissant à Anatole Litvak le mérite d'avoir, pour son adaptation du *Tovaritch* de Jacques Deval, « préféré

¹⁰⁵BRANGÉ M., *op. cit.*, 2014, p. 32.

¹⁰⁶JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁰⁷*Ibid.*

¹⁰⁸BEYLIE Claude, « 1895-1930 », in CIMENT M., ZIMMER J. (sld.), *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁹D'HUGUES Philippe, « Les années 30 et l'occupation », in CIMENT M., ZIMMER J. (sld.), *op. cit.*, p. 71-72.

¹¹⁰TESTOR, « Intervista con Pirandello », *La Stampa*, 9. XII. 1932, repris in BRANGÉ M., *op. cit.*, 2014, p. 238.

¹¹¹JEANSON Henri, « *L'Étrange M. Victor* – Les metteurs en scène indiscrets », *La Flèche*, 24 juin 1938, repris in *Jeanson par Jeanson*, Paris, Editions René Chateau, « La Mémoire du cinéma français », 2000, p. 200-201.

un dialogue d'acier à des images qui ne l'eussent pas valu¹¹² ». C'est essentiellement le traitement visuel qui reste considéré comme l'attribut du réalisateur, quand d'autres composantes – le traitement sonore ou la direction d'acteur, par exemple – pourraient être envisagées. Le visible, arme du cinéaste, contre le verbe, attribut de l'auteur-scénariste. Admettons. Mais cette bi-partition ne naît-elle pas plus d'un contexte historique, médiatique et culturel privilégiant les discours manichéens que de la réalité des rapports à l'œuvre au cours de la production des projets ?

Un certain nombre de scénaristes-dialoguistes venus du monde dramatique héritèrent de cette vision polémique et continuèrent longtemps d'affirmer la supériorité du théâtre sur le cinéma, de l'auteur-écrivain sur le simple réalisateur. C'est parfois le cas d'Achard, en particulier après qu'il aura renoncé à devenir un producteur-réalisateur-scénariste, ou de nombre de ses proches. Guitry revient constamment sur la hiérarchie des arts représentatifs, au point de lui consacrer un cycle de conférences¹¹³. Mais sa position, comme celle d'Achard, n'est pas constante, pas plus que sa définition du cinéma : « invention merveilleuse » (1921), « ennemi du théâtre », dangereux écran parlant (1931), « témoignage formel de la volonté de » l'auteur des pièces filmées (1952), « voisin du roman » auquel Guitry a pris goût, finalement (1955)¹¹⁴... Son dédain ponctuellement proclamé du cinéma est d'ailleurs contredit par l'examen de ses archives¹¹⁵ : le mépris s'exprime par des formules, les films eux-mêmes, dans leur invention qui n'est pas uniquement soumise au discours, les contredisent souvent. Si bien que Vincent Amiel et Noël Herpe notent avec malice que c'est justement parce que le cinéma n'est pas *a priori* son milieu qu'il se permet « tant d'anticonformisme et d'originalité¹¹⁶ ». La contradiction entre dire et faire créerait un interstice, un espace de liberté mouvant propice à l'invention. Est-ce également le cas de Marcel Achard ? Ses hésitations, ses contradictions doivent-elle être toujours associées à l'échec, à la défaite ? ou auraient-elles – parfois – contribué à ouvrir, dans les films comme dans les projets inaboutis, une brèche, un appel d'air ? Reste, chez Guitry, sa conscience tenace d'être pleinement auteur, au théâtre comme au cinéma. La définition de 1952 est de ce point de vue intéressante dans la mesure où elle présente le film comme un allié pour l'auteur dramatique, au point qu'il aurait inséré dans le contrat de vente de sa pièce *Le Nouveau Testament*, l'article suivant : « Le Directeur du théâtre devra se procurer une copie du film de cette pièce, il en donnera la projection au metteur en scène et à mes interprètes, et ceux-ci devront se conformer à la mise en scène et aux intonations indiquées par l'auteur¹¹⁷ ». Un allié, mais pour réduire à néant le rôle créatif du metteur en scène de théâtre ! Et quand Guitry consent à louer un film de fiction, c'est pour les qualités du dialoguiste – Jean Giraudoux dans *Les Anges du péché* –, le metteur en scène ne demeurant pour lui qu'un « simple assembleur d'images¹¹⁸ ».

Après la Seconde Guerre mondiale, la SACD privilégie encore le rôle du scénariste alors qu'elle est dirigée par Pagnol. Ce dernier se justifie dans une longue lettre adressée à Jacques Prévert en avril 1945. Il y explique que « lorsque nous dénisons au metteur en scène la qualité d'auteur, ce n'est pas à l'homme que nous refusons cette qualité, c'est à sa fonction. Il est bien évident que Marcel Carné ou Jean Renoir, s'ils écrivent le manuscrit d'un film, seront des auteurs, et nous les recevrons avec tous les honneurs dus à leur talent » ; mais « s'ils réalisent

¹¹²ACHARD M, « Cette nuit est notre nuit », *Marianne*, 12 janvier 1938, p. 17.

¹¹³GUITRY Sacha, « Pour le théâtre et contre le cinéma » (1936), repris in *Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1990.

¹¹⁴Id., extraits du *Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1977, p. 25-106, repris par TESSON C., *op. cit.*, p. 72-73.

¹¹⁵AMIEL Vincent, HERPE N., « Guitry, tout contre le cinéma », in GIRET N., HERPE N. (sld.), *op. cit.*, p. 151-156.

¹¹⁶*Ibid.*, p. 153.

¹¹⁷TESSON C., *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁸AMIEL V., HERPE N., art. cit., p. 154-155.

le manuscrit d'un autre, ils ne sont que des exécutants, comparables aux chefs d'orchestre. [...] Ils sont d'ailleurs inscrits au Syndicat des techniciens, ce qui me paraît, en somme, légitime¹¹⁹. » Pagnol défend essentiellement un cinéma hérité du théâtre, conduit par des réalisateurs qui sont aussi des écrivains. Jeanson, enfin, continue à mener la lutte et avec quelle virulence ! Les correspondances et les conférences reprises dans le fonds Achard se font l'écho de leurs déclarations polémiques.

Des années dix aux années quarante, Achard aura lui aussi participé à cette guerre des auteurs, comme en témoigne son engagement dans la réalisation et la production. Son rôle au sein du COIC constitue de ce point de vue la tentative la plus spectaculaire – et la plus compromettante – pour accéder à un poste de pouvoir au sein de l'appareil de production cinématographique. D'autres tentatives plus souterraines se font jour à travers sa correspondance, notamment avec Jeanson et Marc Allégret. Nous en verrons le détail dans notre étude, sans négliger les films qui peuvent témoigner de ces tensions, de manière parfois féconde.

Auteur singulier, création plurielle

Ajoutons que la reconnaissance de l'auteur, loin d'être stable, demeure en évolution constante. De ce point de vue, l'évolution de Geneviève Sellier est intéressante, et sans doute significative. L'ouvrage qu'elle consacra à Grémillon pouvait encore être présenté par son préfacer, Michel Marie, comme une manifestation du « triomphe de la célèbre "politique des auteurs"¹²⁰ ». Elle s'y intéressait déjà à la manière dont la production des œuvres était nécessairement dépendante des circonstances et des collaborateurs, même si le rôle de certains d'entre eux, dont Achard, n'était pas toujours approfondi. Depuis, Sellier a pris ses distances avec cette « politique des auteurs » dont elle avait pu apparaître comme une des héritières, au point de l'assimiler à une « vision de l'art idéaliste et réactionnaire : l'art serait le fait d'un homme œuvrant seul dans sa tour d'ivoire. Or au cinéma, on sait très bien que l'on ne peut pas faire de films sans équipe¹²¹ ». Elle a étayé cette remise en cause dans *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*. Au delà de son analyse historique, deux aspects peuvent nourrir notre réflexion : d'abord, une analyse renouvelée – et critique – du processus de rupture qui impose en France le réalisateur comme auteur incontesté du film ; ensuite, l'évocation d'un cinéma au féminin à travers ses actrices (Bardot) et ses réalisatrices (Jacqueline Audry), soit deux personnalités avec lesquelles Achard aura justement collaboré alors qu'émergeait la Nouvelle Vague.

L'émergence de nouveaux domaines de recherche, notamment les *cultural et gender studies* issus de la sphère anglo-saxonne, a ainsi conduit Sellier à articuler davantage l'étude des œuvres et celle du contexte socioculturel. Elle se situe, de ce point de vue, dans la droite ligne des textes publiés ou coordonnés par Ginette Vincendeau, Laura Mulvey, Richard Dyer ou Susan Hayward¹²². Tous remettent en cause nombre d'aspects de la doxa auteuriste, issue de la tradition critique française : mythe de l'auteur unique, qui cacherait la forêt des collaborations et des influences ; mythe de l'auteur universel, relevant le plus souvent d'un modèle restrictif

¹¹⁹Archives de la SACD, cité dans l'ouvrage de J.-P. JEANCOLAS, J.-J. MEUSY, V. PINEL, *op. cit.*, p. 132.

¹²⁰SELLIER G., *op. cit.*, 1980, p. 7.

¹²¹Le cinéma d'auteur est un mythe et un fantasme réactionnaires », entretien de Sabrina BOUAROUR avec G. SELLIER, publié sur le site du *Monde* le 26 mars 2013 (<http://sabinabouarour.blog.lemonde.fr/2013/03/26/le-cinema-dauteur-est-un-mythe-et-un-fantasme-reactionnaires/>)

¹²²VINCENDEAU Ginette, REYNAUD Bérénice (sld.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction n°67, 2^{ème} trimestre 1993, Editions Corlet-Télérama ; HAYWARD Susan, VINCENDEAU G. (sld.), *French film : texts and contexts* (seconde édition), New-York, Routledge, 2000.

même si dominant, celui de l'homme blanc et hétérosexuel ; mythe du chef d'œuvre intemporel, qui aveugle sur les liens complexes, parfois surprenants, entretenus par le film avec son contexte de création.

De ces remises en cause issues d'analystes anglo-saxons – souvent inspirés par les mouvements féministes ou gay, donc à l'écart du modèle dominant que nous évoquions – on trouve désormais des échos chez un certain nombre de théoriciens français : non seulement Sellier, mais également Noël Burch avec lequel elle a collaboré à plusieurs reprises ; Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire qui associent le discrédit attaché au processus d'adaptation à la « survalorisation contemporaine de l'acte créateur original¹²³ » ; ou Jeancolas quand il explore les relations entre l'œuvre et un contexte de création imposant d'envisager la pluralité des collaborations¹²⁴ : acteurs, décorateurs et bien sûr scénaristes.

C'est d'ailleurs à quatre mains – manière d'éviter la vision trop restrictive de l'analyse au singulier ? – que les deux premiers ont rédigé *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, qui envisage les films non plus comme les manifestations « d'un génie solitaire¹²⁵ », mais comme des ouvrages collectifs synthétisant les tensions à l'œuvre dans la société qui en suscite la production. La périodisation choisie par Sellier et Burch correspond justement à l'époque où l'activité cinématographique d'Achard est la plus dynamique. Parmi les œuvres étudiées, l'on retrouve donc les films précurseurs de Grémillon ou d'Ophuls auxquels il a collaborés mais également ceux qu'il a écrits pour Marc Allégret. Ces derniers occupent une place majeure dans l'histoire des représentations, en particulier nationales et sexuelles : *Gribouille* et *Félicie Nanteuil* avaient déjà été étudiés sous cet angle par François Garçon, mais l'ouvrage de Burch et Sellier nuance son propos et l'enrichit en articulant de manière plus convaincante les approches historique et esthétique.

Si une remise en cause trop radicale de la politique des auteurs peut paraître excessive, du moins sommes-nous ainsi invités à considérer la création d'un film comme étant également plurielle. Et à nous tourner vers la porte ouverte évoquée par Max Ophuls, qui devrait intéresser l'analyste après avoir participé du processus créatif. À travers cette porte communiquent, entre autres, le scénariste et le cinéaste, et partant les registres du visible et du verbe dont le cinéma ne fait que continuer la relation déjà ancienne.

Envisager le verbe comme une matière mouvante, capable de circuler du scénariste au film, d'imposer sa nature hétérogène dans le film ; de faire écho aux tensions à l'œuvre dans le récit, tout en ouvrant sur un ailleurs qui pourrait être celui de l'intériorité du personnage (Domino, *Gribouille*, *Victor ou Madame de...*), ailleurs du théâtre, de la littérature, et – peut-être – du contexte de création.

Selon Michel Chion, ce qui caractériserait le langage dans le cinéma français, et singulièrement dans les premières années du parlant, c'est sa dimension violemment conflictuelle. Il est un mode d'affirmation, mais aussi un marqueur qui souligne des oppositions en refusant souvent l'entre-deux : le laconisme contre le verbalisme, la sobriété contre le style fleuri, le contraste entre les registres familier et soutenu... Comme le souligne l'auteur du *Complexe de Cyrano*, « le langage n'est pas seulement un moyen, mais aussi le champ même de la bataille¹²⁶ ». Bataille entre les personnages, entre les groupes sociaux qu'ils incarnent, mais aussi les cinéastes et les scénaristes (Jeanson notamment) qui imposent leurs

¹²³CLERC J.-M., CARCAUD-MACAIRE M., *op. cit.*, p. 12.

¹²⁴JEANCOLAS J.-P., « Beneath the despair, the show goes on – Marcel Carné's *Les Enfants du paradis* », in HAYWARD S., VINCEDEAU G. (sld.), *op. cit.*, p. 78 – 88.

¹²⁵BURCH Noël, SELIER G., *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan Université (Cinéma), 1996, p. 13.

¹²⁶CHION Michel, *Le Complexe de Cyrano, La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 5.

mots d'auteur et peuvent déséquilibrer l'architecture du film. Après cette remarque liminaire, Michel Chion en illustre la pertinence par une série d'études de cas, dont *Madame de...*, qu'il rapproche des *Enfants du paradis*. Ce rapprochement ne va pas de soi tant les poétiques prévertienne et achardienne paraissent éloignées. *A priori*, Prévert privilégie la poétisation du quotidien, une recherche novatrice de simplicité¹²⁷ tandis qu'Achard s'est vu parfois reprocher une certaine préciosité, empruntant à la tradition classique.

Au delà de ces traits singuliers s'affirment pourtant, dans les deux films, la vacuité du langage, mais aussi sa célébration grâce à un lyrisme renouvelé. C'est par le langage qu'est mis en exergue le vide, la rupture entre les êtres, l'écart entre le cinéaste et son scénariste, parfois devenu l'allié de l'acteur contre le cinéaste (mais les jeux de pouvoir ne peuvent bien sûr se résumer à ces quelques combinaisons). Par lui également que l'amour peut parvenir à se dire, le film témoigner du contexte qui l'a vu naître, le sens circuler à travers la porte ouverte. Le langage serait tout à la fois ce qui signifie l'impossible et le possible. Puissance paradoxale ou nouvelle utopie ?

Rhétorique des oppositions

Identifier les tensions (historiques, auctoriales) à l'œuvre impose donc de porter un regard attentif à la matière du langage. Matière textuelle mais pas exclusivement puisque le texte – et particulièrement sa dimension clivante, dialectique – ne peut s'envisager qu'en relation avec l'ensemble des composantes du film, au point, comme le déclare Jean Aurenche, que « le dialogue fait partie de l'image. Un mot, c'est aussi une image¹²⁸ ». C'est singulièrement le cas dans les œuvres les plus abouties où cet ensemble est solidement organisé par le cinéaste et ses collaborateurs, au point de leur permettre de jouer avec les clivages apparents.

Jongler avec les oppositions constitue une des caractéristiques les plus remarquables du langage achardien, qui privilégie les antithèses, les chiasmes, les paradoxes... Cette rhétorique brillante peut verser dans la facilité : l'antithèse, en rebondissant d'une réplique à la suivante, oublie parfois de faire sens ; le paradoxe, en inversant mécaniquement la *doxa* sans prendre le temps de la questionner, « devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*¹²⁹ ». Pour autant, on aurait tort de confondre systématiquement l'aisance verbale de l'écrivain avec de la gratuité. Sa rhétorique est par essence dialectique, destinée à renverser les arguments comme le langage de l'interlocuteur, et plus largement à renverser les évidences trompeuses de la pensée, et du langage à travers lequel cette pensée s'exprime. Il faut ainsi se garder de n'associer la formule frappante qu'au seul théâtre de Boulevard, où elle vise à surprendre le spectateur ou à affirmer la supériorité d'un personnage pointant les ridicules. Au delà, elle hérite du Grand Siècle, où elle est l'attribut du grand bourgeois (La Fontaine, La Bruyère) ou du grand seigneur (La Rochefoucauld, Saint-Simon), chroniqueurs aiguisés d'une société des apparences. Leurs formules brillamment paradoxales invitent à questionner les évidences sur l'amour, la société ou le pouvoir. Ces jeux d'opposition, ces paradoxes se retrouvent chez le dramaturge qu'Achard semble placer le plus haut : Molière, dont les grandes comédies en cinq actes concilient justement l'art du divertissement et celui du moraliste. Ils se retrouvent encore chez Musset, autre modèle du théâtre achardien, au point qu'une de ses plus grandes réussites, *Domino*, reprend l'argument du *Chandelier* (1835), basé sur un renversement dramatique

¹²⁷RODRIGUES Jean-Marc, « XX^e siècle, 1892-1944 », in COUTY Daniel (sld.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 2000, p. 662 et 743.

¹²⁸AURENCHÉ Jean, *La Suite à l'écran*, Arles, Actes Sud / Institut Lumière, 1993, p. 227.

¹²⁹BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 75.

(l'amant de façade suscite l'amour vrai), que suscitent et soulignent des renversements rhétoriques. Le langage n'est pas seulement un mode d'expression. Il est aussi un mode d'action capable de renverser les positions en même temps que les valeurs qui les fondent.

Le cinéma – par nature dialectique, dans son processus de création comme dans son esthétique composite, en particulier quand il devient à la fois visuel et sonore – offre un territoire privilégié pour ces oppositions dramatiques et verbales. Les contradictions y sont tour à tour affirmées jusqu'à la caricature, tressées, renversées dans un jeu constant. Ses règles sont fixées – parfois involontairement – par une grande diversité de partenaires (producteur, scénariste, réalisateur, acteur...), donc de manière nécessairement dialectique puisque le compromis y est la règle plutôt que l'exception ; et qu'il se définit selon des modalités extrêmement variées.

Évoquons ici – très succinctement – quelques unes de ces modalités, parmi les plus évidentes : d'abord dans *Madame de...*, la rencontre d'une caméra virevoltante et novatrice avec une langue *a priori* désuète, pourtant mémorable (tout le monde se souvient des formules achardiennes). Les mots d'esprit soulignent le vide du personnage, mais permettent aussi de dénoncer la trop facile opposition entre apparence et vérité (« Notre bonheur conjugal est à notre image : ce n'est que superficiellement qu'il est superficiel »). Le langage, d'abord donné comme pure surface, sans enjeu vital, infléchit pourtant – par ses contradictions, entre autres par les mensonges de Madame de... – le destin des protagonistes. Ou encore *L'Étrange Monsieur Victor*, qui proposait déjà, plus de dix ans avant la collaboration avec Ophuls, une réflexion sur les apparences. Achard n'intègre que tardivement ce projet, à la demande de Raimu qui voit dans ses formules frappantes un moyen de donner corps à son personnage biface, et d'affirmer sa position d'acteur vedette face à un cinéaste qui veut faire vaciller les positions et les lignes. Le mot d'auteur sert ici d'arme à l'acteur comme à son personnage. Peut-être permet-il également au scénariste de s'affirmer face au cinéaste (c'est ainsi que le comprend Jeanson dans sa critique du film). Songeons également aux films pour lesquels Achard collabore avec Marc Allégret. Ils permettent de suivre l'évolution des modalités de création : le cinéaste apparaît d'abord comme un collaborateur docile, dont le découpage sert le langage littéraire, avant de remettre en cause, avec *Félicie Nanteuil*, cette soumission du visible au verbal, et du réalisateur à son scénariste. Le dialogue se tend, pour le plus grand bénéfice du film peut-être...

Démarche

Ce sont autant d'exemples que nous souhaitons approfondir dans notre étude, justement parce qu'il est difficile de suivre de manière stable et continue le rôle joué par Achard dans les processus de création quand ni son statut d'auteur, ni la valeur attribuée au langage, ni ce langage même – tant il privilégie les paradoxes et les renversements – ne sont tout à fait établis ; et quand ce langage brillant prête le flanc à l'accusation de superficialité. Cette instabilité et cette superficialité doivent-elles pour autant être considérées comme des faiblesses, en vertu d'une vision binaire fondée – justement – sur de faciles antinomies ? N'ont-elles pas leur place dans un système de production qui privilégie la mobilité, l'adaptabilité, et singulièrement chez des cinéastes qui peignent un monde baroque (nous prenons ici le terme dans son acception la plus large), où règnent l'instabilité et les faux-semblants, les ruptures de ton et la théâtralité ?

D'ailleurs, même si une certaine continuité peut être identifiée dans le fonctionnement du cinéma français jusqu'à la Nouvelle Vague¹³⁰, il est marqué par des ruptures techniques,

¹³⁰JEANCOLAS J.-P., *op. cit.*, 2000, p. 72.

esthétiques, auctoriales. Plusieurs phases peuvent ainsi être distinguées dans le parcours cinématographique d'Achard. La période qui court de la fin des années dix jusqu'au milieu des années trente est essentielle pour comprendre l'investissement de l'auteur dans les débats critiques et esthétiques, portant notamment sur la définition du cinéma, souvent envisagée en relation avec le théâtre. Puis, la période qui s'ouvre avec le parlant jusqu'à l'entrée en guerre est celle de la plus grande activité, quantitativement et par la diversité des directions engagées. Ensuite, pendant la Seconde Guerre mondiale, s'entremêlent de la manière la plus frappante l'activité cinématographique et la compromission idéologique. Enfin, l'après-guerre, même si elle ne constitue pas nécessairement une rupture dans les pratiques et l'esthétique¹³¹, est marquée par le blâme pour collaboration, par l'interruption de sa collaboration avec Marc Allégret, et par un relatif éparpillement. Deux exceptions pourtant : *La Valse de Paris* où il parvient enfin à rassembler ses ambitions de scénariste et de réalisateur autour d'un projet personnel ; et *Madame de...*, moins un miracle qu'une attentive récapitulation pour le cinéaste et ses principaux collaborateurs.

Ainsi, nous souhaitons questionner la place occupée par Marcel Achard au sein de l'appareil de production cinématographique en envisageant le créateur, non comme un demiurge remarquable par sa cohérence, mais plutôt comme un miroir, un médium, un relais placé aux croisements de sollicitations multiples, diverses et parfois contradictoires : miroir parce qu'il témoigne des lignes de fracture et des mentalités de son temps, saisies dans leurs rigidités comme dans leurs évolutions, en ce qui concerne les rapports entre les nations, les classes sociales ou les sexes ; médium parce que participant, parmi d'autres, à une création dont le caractère collectif est source de conflits, de concessions et d'ajustements permanents dont témoignent les documents et les lettres avant l'œuvre achevée ; relais parce qu'il se situe aux croisements des pratiques culturelles, entre tradition et avant-garde, entre le théâtre et le cinéma qu'il aura pratiqués et même tenté de rapprocher, et, plus largement entre le texte et l'image, deux médiums qui entretiennent des rapports fructueux et conflictuels.

C'est justement parce que Marcel Achard occupe cette position médiane que l'analyse des documents composant le fonds qui lui est consacré à la BnF, puis des fonds qui peuvent lui être associés¹³² et enfin des films achevés, devrait d'autant mieux permettre d'observer ces tensions qu'il aura tour à tour exacerbées, gommées ou subies ; et partant, de se demander dans quelle mesure l'instabilité inhérente à cette position intermédiaire peut trouver un écho – déséquilibre structurel ? rapprochement fécond des opposés ? – dans les projets les plus notables, sinon les plus aboutis.

De cette interrogation sur le rôle tenu par Marcel Achard, découleront d'autres questions : sur une auctorialité dont la progressive définition fut complexe, et demeure problématique pour certains analystes contemporains ; sur la nature des scénarios, et la valeur d'un texte évolutif qui ne débouche pas nécessairement sur la réalisation ; sur l'écart entre des discours théoriques et une pratique plus hétérogène, écart qui découle peut-être de la position médiane du dramaturge et dont la signification comme la portée doivent être approfondies ; sur un langage, censé être le creuset de toutes les tentations, les tentatives et les contradictions à l'œuvre chez Achard et dans les projets auxquels il a collaboré.

Notre méthodologie s'inspirera des chercheurs croisant, comme Mireille Brangé ou Carole Aurouet, les domaines de la littérature comparée et des études cinématographiques. Leur approche correspond, au delà de son intérêt épistémologique, au territoire que nous pouvons

¹³¹ PRÉDAL René, *50 ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996, p. 14-44.

¹³² Fonds Allégret en premier lieu, mais aussi fonds Grémillon ou Jeanson, ce dernier étant déposé pour partie à la bibliothèque de la SACD. D'autres documents ont été consultés à la Cinémathèque française ou à l'Institut Lumière, à Lyon.

le plus aisément parcourir. Certes, la prise en compte du contexte historique ou économique, ou des influences musicales pour *Folies-Bergère* ou *La Valse de Paris*, ne saurait en être absente. Celle du contexte historique est même essentielle compte tenu de l'objet de notre étude. D'autres chercheurs pourront néanmoins en approfondir les enjeux, en s'appuyant éventuellement sur des propositions que nous n'aurons qu'esquissées, compte-tenu de notre formation et de l'ampleur du territoire à explorer. Notre démarche sera donc ponctuellement et prudemment génétique, étayant les hypothèses par un rapprochement entre les archives personnelles, les documents de travail et les films. Loin de ne considérer les scénarios que comme des pièces à conviction, un regard attentif sera porté sur l'écriture scénaristique, non parce qu'elle témoignerait mieux des intentions d'un auteur singulier – elle est souvent le fruit d'une collaboration, même si parfois inavouée – mais parce qu'elle possède déjà sa logique propre, sa poétique, y compris dans la place respectueuse accordée au visible et au verbe. Et qu'il peut être intéressant de confronter cette logique avec celle du film achevé. Contrairement à Artaud ou Apollinaire dont l'œuvre en lien avec le cinéma demeure essentiellement écrite compte tenu du faible nombre de projets aboutis, Achard est associé à un nombre considérable de films (plus de soixante-dix selon lui¹³³, quarante-trois selon la filmographie établie récemment par Christian Viviani¹³⁴) dont il ne faudrait pas, selon une posture inverse mais tout aussi excessive que celle qui a fait longtemps mépriser les scénarios au profit des films, négliger l'importance : documents certes mais aussi œuvres excédant cet intérêt documentaire. Des analyses filmiques ponctuelles, à partir de la fin de notre première partie, articuleront cette mise en perspective (historique, génétique) avec une esthétique plurielle : les dialogues cinématographiques seront appréciés avec l'ensemble des composantes (l'acteur, le traitement visuel, la bande-son...) organisées par le(s) auteur(s). Ces analyses s'appuieront sur trois supports : les films eux-mêmes, avec un minutage indiqué entre parenthèses ; des planches-contacts, permettant d'envisager l'organisation d'un film, parfois d'une scène ; des extraits (signalés par un pictogramme : ►) copiés sur la clé USB jointe, pour certaines scènes particulièrement intéressantes.

Nous commencerons par souligner la diversité des expériences menées par Achard au théâtre. L'absence de toute étude approfondie de son activité dramatique impose cette approche liminaire, qui pourra d'autant mieux servir d'assise à la suite qu'elle tentera, autant que faire se peut, d'envisager la manière dont l'écriture théâtrale peut être déjà tournée vers le cinéma, repoussoir ou tentation. Ensuite, nous suivrons le parcours ambitieux de Marcel Achard au sein de l'appareil de production cinématographique avant de voir comment ses propositions soulignent ou déclenchent des tensions, en particulier au cours des années trente à quarante, quand elles confrontent des représentations nationales, auctoriales et genrées.

¹³³LORCEY J., *op. cit.*, p. 464.

¹³⁴VIVIANI C., *art. cit.*, 2016.

Première partie

**LE DRAMATURGE : POUR
MEMOIRE**

Chapitre 1

LES TENTATIONS CONTRADICTOIRES

Dans ses échanges épistolaires avec Marcel Achard, le graphomane impénitent que fut Georges Simenon rend hommage à la prolixité et à la polyvalence de son confrère :

Ton activité me donne le vertige. Tu es partout. Tu écris, tu parles, tu diriges à nous faire demander où tu puises une pareille énergie. [...] Qu'est-ce qu'on te souhaitera à toi ? de continuer ta course éblouissante vers la voie lactée de la gloire. Et, de temps en temps, de pouvoir respirer paisiblement auprès de Juliette¹³⁵.

Ces caractéristiques lui auront permis d'endosser un nombre impressionnant de fonctions et de multiplier les expériences. Même si sa rencontre précoce avec le cinéma fut déterminante, Achard se fit d'abord connaître en tant que dramaturge. Associé à l'avant-garde au début des années vingt, il se repliera sur le Boulevard au cours des années trente.

Néanmoins, le parcours de l'homme de théâtre ne peut être dissocié de celui de l'homme de cinéma : c'est au théâtre que sont approfondis des thèmes, des techniques, un fertile rapprochement entre les arts et les registres que le cinéma saura exploiter ; c'est au théâtre que la confrontation entre l'écrivain et le metteur en scène se cristallise avant de se transporter sur les plateaux de cinéma ; c'est le théâtre, enfin, qui a pu apparaître pour Achard tantôt comme un tremplin pour le royaume rêvé du cinéma, tantôt comme un refuge après son exil dans les marges de ce royaume.

Autrement dit, le théâtre est déjà le lieu d'une certaine instabilité, en dépit des tentatives – parfois fructueuses – du dramaturge pour concilier des opposés : tradition et avant-garde, influences déterminantes et affirmation de sa singularité d'auteur, ambition artistique et succès populaire, exaltation de la passion amoureuse et prise en compte de la crise du sujet. C'est ce territoire complexe, traversé par des tentations et des influences apparemment divergentes, que nous allons tenter de circonscrire, dans les limites d'une approche nécessairement fragmentaire puisque l'œuvre dramatique achardienne ne peut constituer l'objet essentiel de notre étude.

¹³⁵SIMENON Georges, lettre datée du 20 décembre 1960, BnF, Fonds Achard, Correspondance S.

1.1 Entre avant-garde et conservatisme

1.1.1 Quelle avant-garde ?

Qu'évoque aujourd'hui, pour ceux qui en ont gardé la mémoire, le nom de Marcel Achard ? Le plus souvent, un théâtre dit « de Boulevard », difficile à cerner au delà de quelques traits caricaturaux, et qui se résume souvent à quelques titres : *Jean de la Lune* ou *Patate*, dernier grand succès public du dramaturge à la fin des années cinquante, souvent repris, plusieurs fois adapté pour le cinéma puis la télévision, avant de rejoindre le reste de l'œuvre dans un relatif oubli. Le grand public est-il d'ailleurs le seul à n'avoir retenu de l'œuvre achardienne que cette acception restreinte ? Nous rappelions en introduction que son association avec le Boulevard se retrouve également chez certains analystes, étiquette d'autant plus restrictive que le terme renvoie à un territoire mal défini, cerné par des définitions contradictoires : inspiration néo-classique, concentration et redondance d'effets très codifiés¹³⁶ ; primauté du langage¹³⁷ ; et, parfois, invention et audace des situations, manifestes chez Labiche¹³⁸... Territoire d'autant plus flou que « le concept de Boulevard se dilue [entre les deux guerres] au bénéfice d'individualités fortes qui n'ont de compte à rendre à personne même si, pour une part, leur écriture reste tributaire d'une dramaturgie de l'effet. C'est le cas d'Anouilh et d'Achard¹³⁹ ». Et qu'il intègre des registres hétérogènes, voire contradictoires, depuis le vaudeville avec lequel on le confond trop souvent jusqu'au drame illustré par Bernstein.

Territoire largement discrédité qui plus est car « les théâtrologues universitaires proposent une anamorphose du répertoire, ils y privilégient tout ce qui a partie liée avec la modernité, vue comme contestation de la *mimésis*. Leur appréciation axiologique implique l'exclusion quasi systématique du Boulevard, qu'il soit "sérieux" ou "frivole", et l'ignorance de ses mutations¹⁴⁰ ». Et puis, admettons que l'auteur est lui-même responsable de cette méprise, par son progressif renoncement à ce qui faisait le sel de ses premières pièces : emprunts au cirque et à la pantomime, originalité de la structure, jeu pirandellien sur les rôles ou l'identité, subtilité d'un langage capable de questionner sa propre validité...

L'évolution est d'abord celle du dramaturge, ensuite celle des normes censées l'évaluer. En 1946, le critique Georges Pillement rangeait Achard parmi les dramaturges d'avant-garde, aux côtés de Claudel ou Jarry¹⁴¹. Aujourd'hui, l'auteur de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* est relégué dans une arrière-garde aux contours à peu près aussi vagues que ceux du Boulevard, autant à cause du souvenir de ses dernières œuvres que du relatif oubli où sont tombées les premières, pourtant plus diverses et singulières.

Quelques uns pourtant se souviennent que l'auteur de *Patate* fut d'abord considéré comme un dramaturge novateur, voire d'avant-garde, dans les années vingt. Mais quelle avant-garde ?

¹³⁶GUÉRIN J., *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion Editeur, « Histoire du théâtre français », 2007, p. 121.

¹³⁷LIEBER Gérard, « L'auteur, un statut controversé », in ABIRACHED R. (sld.), *Le Théâtre français du XXe siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre (Anthologie de L'avant-scène théâtre), 2011, p. 64.

¹³⁸BARROT Olivier, CHIRAT Raymond, *Le Théâtre de Boulevard – Ciel mon mari !*, Paris, Gallimard, Découvertes Gallimard / Paris-Musées, 1998, p. 36.

¹³⁹CORVIN Michel, article «Boulevard», in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1999, p. 233.

¹⁴⁰GUÉRIN J., *op. cit.*, 2007, p. 15.

¹⁴¹*Ibid.*, p. 451.

Quand elle veut réhabiliter le théâtre achardien, déjà partiellement discrédité à la fin des années soixante, Antonia Milesi choisit de conclure ce qui restera longtemps le seul travail universitaire consacré à Achard¹⁴² par un chapitre consacré au rapprochement entre « Le théâtre comique de Marcel Achard et le théâtre d'avant-garde ». Mais elle le compare alors avec Beckett ou Ionesco, donc avec une avant-garde qui est celle des années cinquante. Le rapprochement paraît anachronique, sauf à considérer Achard comme un précurseur du théâtre de l'absurde, hypothèse que Milesi finit d'ailleurs par abandonner. Les personnages marginaux de Beckett comme le goût d'Ionesco pour le coq-à-l'âne verbal peuvent trouver des prémisses dans les premières pièces de Marcel Achard. Mais contrairement aux auteurs de *La Cantatrice chauve* et *En attendant Godot*, celui de *Jean de la Lune* n'a jamais rompu radicalement avec les schémas dramatiques traditionnels. Ni admis sans retour la vacuité du langage. Et il a explicitement exprimé sa défiance vis-à-vis de cette avant-garde des années cinquante, rédigeant même en 1969, alors que l'auteur des *Actes sans paroles* vient de recevoir le prix Nobel de littérature, un discours polémique intitulé « Contre Beckett »¹⁴³. La même année, il reconnaît trouver Ionesco « neuf et amusant » mais lui reproche « d'aller montrer les aspects désolants de l'existence¹⁴⁴ ». Décidément, il ne partage ni leur constat pessimiste, ni le nouvel enjeu qu'ils assignent au théâtre.

L'avant-garde à laquelle peut-être associé Achard doit plutôt être recherchée au début du siècle. Lui-même en propose une définition au cours de la conférence « La Querelle des jeunes auteurs » à laquelle il participe le 22 février 1928, aux côtés de Bernard Zimmer et André Lang :

LANG. - *Oui, mais alors, qu'est-ce qu'un théâtre d'avant-garde ?*

ACHARD. - *Dullin, Jouvet, Lugné, Pitoëff et Baty.*

ZIMMER. - *Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff et Lugné.*

LANG. - *Baty, Jouvet, Lugné, Dullin et Pitoëff. Quelle est la caractéristique du théâtre d'avant-garde ?*

ACHARD. - *C'est de faire peur au public.*

LANG. - *Crois-tu ? Et pourquoi fait-il peur au public ?*

ACHARD. - *Heu¹⁴⁵ !...*

Cette définition visionnaire annonce le bilan proposé par Vilar, après-guerre, que nous reprenions en introduction : « l'histoire du théâtre de ces trente dernières années se centre autour des noms de MM. Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin, Baty, Jouvet, Pitoëff, c'est-à-dire des metteurs en scène¹⁴⁶ ». L'avant-garde serait d'abord celle des metteurs en scène, et du recul d'un textocentrisme dont Vilar notait qu'il ne trouvait que de médiocres représentants avec Achard ou Giraudoux. Ce serait donc lui-même que condamnerait le jeune dramaturge en situant l'avant-garde du côté des metteurs en scène précurseurs qui ont monté ses premières pièces. Néanmoins, sa réponse peut aussi être comprise comme un refus de toute rupture trop

¹⁴²MILESI Antonia, *La Poésie clownesque dans le théâtre de Marcel Achard*, tesi di laurea (mémoire de maîtrise) sous la direction de L. Pozzi, Milan, Università Commerciale L. Bocconi, 1969.

¹⁴³ACHARD M., « Contre Beckett », BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2).

¹⁴⁴Id., entretien avec MILESI A., *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁵Id., LANG A., ZIMMER B., « La Querelle des jeunes auteurs », repris dans *Conferencia, Journal de l'université des annales*, n°14, 5 juillet 1928, p. 96.

¹⁴⁶VILAR J., extrait tiré de « Le metteur en scène et l'œuvre dramatique » (1946), in *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche Éditeur, « Scène ouverte », 1999.

radicale : le théâtre d'avant-garde fait peur au public, peut-être au dramaturge qui songe déjà à négocier une voie intermédiaire.

Effectivement, si l'on reprend les desseins de l'avant-garde à la veille de la Grande Guerre, tels que les synthétise Robert Abirached – « Renouer les liens du théâtre avec l'ensemble de la société », « Réforme artistique d'un théâtre devenu au fil des ans exsangue et sans ambition », « faire table rase de tout l'art dramatique transmis par la tradition¹⁴⁷ » –, les deux premiers se retrouvent dans les pièces achardiennes des années vingt et trente, en particulier l'élargissement du public, qu'il ne s'agit surtout pas d'effrayer. Il manifeste également la volonté de renouvellement, par les emprunts aux arts forains (*Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923)) ou la relecture iconoclaste des figures historiques et de la rhétorique épique (*Malborough s'en va-t-en guerre* (1924)), mais pas celle de rompre radicalement avec les formes traditionnelles, qui pourrait impliquer de s'éloigner du public le plus large, donc contredire le premier objectif.

D'emblée, l'association d'Achard avec l'avant-garde demeure douteuse, même après qu'on l'a replacée dans sa chronologie. Jeanyves Guérin propose de l'associer plutôt au Boulevard ou théâtre littéraire¹⁴⁸, c'est-à-dire une voie médiane conciliant l'invention de propositions singulières avec la prise en compte d'un héritage littéraire auquel il est impossible de complètement renoncer. Mais la notion de Boulevard demeure imprécise et cadre mal avec le détournement iconoclaste de *Malborough* – fantaisie historique qui pastiche la célébration épique pour mieux en dénoncer le caractère mensonger (cf. *infra* 1.2.1.2) – ou les variations désenchantées de *Je ne vous aime pas*, dont l'acidité et la mise à distance pirandellienne contredisent les facilités associées au genre du vaudeville (cf. *infra* 1.3.2.1). Celle de « théâtre littéraire » est tout aussi vague, et n'intègre pas ce qui, dans le théâtre achardien, rompt justement avec le domaine littéraire : figures du cirque, emprunts aux chansons populaires ou influences cinématographiques. Peut-être la notion de « modernisme », utilisée par Mireille Brangé pour qualifier la démarche de Pirandello, conviendrait-elle davantage : « moderniste plus qu'avant-gardiste, il voulait bouleverser le théâtre comme le cinéma, mais sans jamais aller jusqu'à la rupture complète¹⁴⁹. » Comme l'auteur de *Six personnages en quête d'auteur*, Achard offre dans ses premières pièces une relecture critique des structures du théâtre bourgeois et de la représentation mimétique, sans évidemment les bouleverser aussi radicalement : modernisme tempéré ? Les pièces des années vingt mises en scène par les membres du Cartel proposent donc une relecture du passé plutôt qu'une rupture.

1.1.2 La rencontre avec le Cartel

À la fin du XIX^e siècle, l'art dramatique donne par bien des aspects le sentiment d'un certain archaïsme, particulièrement si on le compare aux autres arts : la peinture a connu la révolution impressionniste, la littérature romanesque ou poétique impose des évolutions radicales, parfois scandaleuses, dont témoignaient déjà au milieu du siècle les procès lancés contre Flaubert ou Baudelaire. Mais le dramaturge, le metteur en scène demeurent, davantage que le peintre ou le poète, dépendants des contraintes matérielles, et d'un public bourgeois. Derrière cette désignation pratique peuvent être rangés des spectateurs et des critiques attentifs à la reproduction de conventions à la fois sociales – le mimétisme superficiel d'Alexandre Dumas fils ou d'Emile Augier – et dramatiques : les codes immuables imposés au texte comme à sa représentation. Par conséquent, son évolution ne peut s'effectuer que dans

¹⁴⁷ABIRACHED R., *op. cit.*, 2011, p. 17.

¹⁴⁸GUÉRIN J., *op. cit.*, 2007, p. 111 et 139.

¹⁴⁹BRANGÉ M., *op. cit.*, 2014, p. 182.

les marges, dans des salles plus petites ou situées à l'écart des centres de pouvoir. Le Théâtre Libre d'Antoine naît en 1887 dans un minuscule théâtre, la Maison de l'œuvre de Lugné-Poe – réaction symboliste au naturalisme d'Antoine – dans un local situé dans une cour d'immeuble. Le Vieux-Colombier, animé par Copeau à partir de 1913, s'installe dans une ancienne salle de patronage aménagée de manière spartiate et novatrice, refusant la lourdeur scénique et décorative du théâtre dominant. Dans ces salles périphériques, ne pouvant accueillir qu'un public restreint, s'épanouissent des mouvements d'avant-garde qui attribuent au metteur en scène et à l'acteur un rôle central dans la création dramatique et s'inspirent des arts nouveaux, la photographie et le cinéma.

La Cartel, apparu après la Première Guerre mondiale, prolonge la révolution initiée par Lugné-Poe ou Copeau. Dans leur manifeste de 1927, Jouvet, Dullin, Baty et Pitoëff consacrent une solidarité déjà effective plus qu'ils n'annoncent un programme esthétique. Tous les quatre clament leur respect du texte et de l'auteur, tout en étant conscients que le renouveau du théâtre contemporain réside dans l'autonomie plus grande accordée à la mise en scène¹⁵⁰. Par ailleurs, l'importance accordée à l'auteur diffère sensiblement. Or, c'est justement avec les deux membres du Cartel affirmant le plus nettement la primauté de l'auteur dramatique, Dullin puis Jouvet, qu'Achard collaborera régulièrement. Cinq de ses pièces sont mises en scène entre 1923 et 1927 par le premier qui se définit comme « l'exécuteur testamentaire de l'écrivain¹⁵¹ ». Cinq autres le seront par le second entre 1924 et 1938 : « Des trois participants de cette cérémonie pratiquée de temps immémorial – spectateur, comédien, auteur – le poète dramatique est toujours celui qui en parle le mieux. Son intervention règle et commande celle des deux autres¹⁵². » En cela, Jouvet comme Dullin demeurent dans la droite ligne de la doctrine professée par Copeau, metteur en scène mais aussi homme de lettre, fondateur de la NRF, qui ne veut pas séparer complètement la scène de la littérature.

À l'inverse, Achard ne collaborera qu'une fois – pour *Et dzim la la...* – avec Georges Pitoëff, qui revendique plus régulièrement que Jouvet ou Dullin, l'autorité du metteur en scène. Et jamais avec Baty, des quatre celui qui rejette le plus clairement la dictature du texte même s'il n'en mésestime pas l'importance. Ce dernier se rapproche, dans une certaine mesure, du théâtre synthétique de Gordon Craig : « Le théâtre n'est pas un genre littéraire, mais un art distinct et indépendant, l'art suprême dans lequel tous les autres s'exaltent d'être réunis¹⁵³ ». Pirandello – et à sa suite Achard peut-être, même s'il revendique souvent les spécificités du théâtre – rêveront encore de cette synthèse. Au cinéma pour l'auteur de *Six personnages en quête d'auteur*, dans une zone-frontière plus fragile et utopique encore, entre théâtre et cinéma, pour celui du *Corsaire* et de *La Sainte Russie*.

Au delà de l'aléatoire, des affinités qui ont pu présider aux rencontres, il est donc tentant de voir dans le caractère beaucoup plus suivi des collaborations d'Achard avec Dullin et Jouvet, la recherche d'un équilibre à même de satisfaire chacune des parties. Le dramaturge voit reconnues sa pré-éminence et l'intégrité de son texte, à partir duquel doit s'organiser la mise en scène. Le metteur en scène propose des innovations scénographiques – théâtralité affirmée ou usage des écrans – et des inflexions du texte, grâce au dialogue avec le dramaturge. Dullin considère que ce dialogue participe à la rénovation du drame : pour lui, l'émergence du metteur en scène découle de la faiblesse des auteurs contemporains, qu'il importe de sensibiliser à la dimension spécifiquement théâtrale d'une écriture qui ne doit pas être

¹⁵⁰JOMARON Jacqueline, « Metteur en scène du cartel et texte théâtral », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 77ème année, n°6, *Les Problèmes du théâtre en France (1920-1960)*, novembre-décembre 1977, p. 901.

¹⁵¹DULLIN Charles, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1969, p. 39.

¹⁵²JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 186.

¹⁵³BATY Gaston, lettre à Lugné-Poe, reprise dans *Cahiers Gaston Baty*, n°IV, mai-juin 1966, p. 15.

confondue avec l'écriture littéraire. Il rêve même de fonder une école d'auteurs, en parallèle à son école d'acteurs¹⁵⁴. Le jeune Achard, curieux, peut-être malléable, semble correspondre à cette attente, d'autant qu'il occupe au sein de l'avant-garde une position médiane, sans l'intransigeance qui sera celle d'Artaud. En cela, il rejoint d'autant mieux les membres du Cartel, rénovateurs prudents qui n'imposent pas aux spectateurs les innovations plus radicales de certains de leurs confrères étrangers, comme Reinhardt, Piscator ou Meyerhold. Ils s'accordent ainsi sur un juste-milieu.

Enfin, s'ils reconnaissent l'apport du théâtre naturaliste, Pitoëff, Jouvet et Dullin privilégient la stylisation, revendiquent la convention théâtrale comme mode d'expression poétique¹⁵⁵ : Jouvet parle « d'introduire le spectateur dans un monde dont la vérité ne soit pas matérielle mais spirituelle¹⁵⁶ » ; Pitoëff de « pénétrer dans le mystère des choses¹⁵⁷ » ; Dullin « d'interpréter la nature et non pas de l'imiter¹⁵⁸ ». Autant d'objectifs qui laissent à la mise en scène la possibilité de faire entendre sa voix propre pour donner accès, selon une logique héritée du Symbolisme, à une vérité profonde que le texte seul suffit rarement à révéler. À cette recherche d'un au-delà du prosaïque, le premier théâtre d'Achard offre un tremplin, avec ses amoureux lunaires, ses figures stylisées (*Voulez-vous jouer avec Moâ ?* place significativement au fond du théâtre un personnage de bois), ses évocations vibrantes d'un territoire arcadien comme seule échappatoire aux conventions, dans *Jean de la Lune*, *Malbourough*, *Domino* ou *Le Corsaire*.

Sa rencontre avec le Cartel est donc logique, et progressive. Ses premières activités théâtrales – souffleur pour Coupeau, auteur d'une pièce en un acte pour Lugné-Poe, *La Messe est dite*, en février 1923 – le mettent en contact avec des figures tutélaires pour les metteurs en scène du Cartel. Dès 1922, c'est la rencontre avec Dullin. La découverte de l'Atelier donne lieu à un article dans lequel Marcel Achard, alors journaliste à *Bonsoir*, relaye les propos du maître des lieux :

Théâtre d'art, théâtre d'art, maugréa Charles Dullin. Qu'entend-on par théâtre d'art ? Le public affuble de cette étiquette les théâtres où il s'ennuie. L'Atelier est un théâtre populaire. Je n'ai pas la prétention d'avoir résumé dans mon programme tout le théâtre. J'ai seulement tenté de jouer des œuvres appartenant à une certaine forme de fantaisie. C'est celle que je pense devoir le mieux servir. J'aime figurer des fantoches. J'aime le théâtre libre de toutes conventions. J'estime que le théâtre naturaliste est arrivé à la perfection et qu'il ne se peut rien obtenir de mieux dans cette forme de théâtre.

Et Dullin parle : il évoque des masques irréels, des figures attachantes et singulières.

Et à l'entendre, le souvenir me revient impérieux de ce fantomatique marchand d'ombres qui jetait aux paysans apeurés l'offre singulière :

J'ai bon nombre d'ombres dans ma gibecière

Ombres de putes, ombres d'emperrière

Et jusques à des ombres d'ombres...

¹⁵⁴BRASILLACH Robert, *Animateurs de théâtre, Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, Bruxelles, Éditions complexe, « Le Théâtre en question », 2003, p. 85.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 901.

¹⁵⁶JOUVET L., *op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁷PITOËFF Georges, *Notre théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1949, p. 15.

¹⁵⁸DULLIN C., *Inédits*, collection Association des Amis de Charles Dullin, cité par JOMARON J., *op. cit.*, p. 901.

Ne sont-ce pas des ombres qu'il va vendre, en effet, après les avoir fabriquées dans son Atelier¹⁵⁹ ?

Le montreur d'ombres manifeste ici une ambition réelle, mais qui ne prétend pas s'affranchir des attentes du public. La fantaisie divertit tout en justifiant d'introduire des « fantoches » qui permettent de dépasser le naturalisme pour aller à la rencontre des ombres, silhouettes stylisées figurant l'essence humaine : la gestuelle expressive, la mort comme horizon. L'alliance proposée par Dullin entre gravité et divertissement, entre ambition artistique et théâtre populaire, rejoint à ce moment précis celle qu'Achard veut attribuer à son théâtre. Le lendemain, un autre article signé cette fois Pierre Scize – l'ami proche qui a accueilli Achard à Paris, l'a introduit dans le théâtre du Vieux-Colombier dès 1919 – annonce l'ouverture de la saison théâtrale par Dullin, Copeau, Pitoëff, Baty avec enthousiasme car « ce théâtre-là est le théâtre de demain : il est vivant, dramatique et jeux, divers comme la vie et comme elle passionnante¹⁶⁰. » Au delà des convergences artistiques, son environnement intellectuel et affectif favorise la rencontre d'Achard avec les metteurs en scène du Cartel.

Pourtant, le début de sa collaboration avec Dullin le place en porte à faux. La réception de *Celui qui voulait vivre sa mort*, créée le 9 mai 1923 est mitigée, à cause notamment d'un hiatus entre le metteur en scène, qui veut respecter « l'atmosphère dramatique de l'œuvre¹⁶¹ », et le dramaturge qui a voulu écrire une farce macabre, revendiquant le mélange des registres comme principe fondateur. Les protagonistes : un roi fou et un fou voué à une mort tragique, soient deux figures en miroir, représentation circulaire de l'inversion carnavalesque que théorise Bakhtine à la même époque. Le registre : double, annoncé de manière singulièrement explicite par le dialogue introductif entre les deux archers :

LE PREMIER. - Notre bon sire est fou !

LE SECOND. - Que dieu l'ait en sa sainte garde !

LE PREMIER. - Savez-vous rien de plus stupide que l'obligation où nous sommes de jouer l'un des airs gais, l'autre des airs tristes pour accompagner l'humeur du roi et la modifier suivant l'heure¹⁶² ?

Plus loin, ils « jouent ensemble l'air gai et l'air triste, ce qui occasionne une effroyable cacophonie¹⁶³ ».

La stricte séparation des registres est absurde, passée de mode ; mais, sans art, leur mélange ne produit qu'une bouillie sonore. Il faut du doigté, un certain sens de la nuance pour traiter avec légèreté des thèmes aussi sérieux que la mort, le mensonge, l'amour. Vaste programme, qui était déjà celui du drame romantique. Achard va le suivre tout au long de sa carrière, jusque dans les années cinquante avec *Le Mal d'Amour* et *Madame de...*

Que le dosage concocté à cette occasion par Dullin n'ait pas convenu à l'auteur est une chose. Une autre est la découverte par Achard de ce qu'implique l'entrée dans la troupe de Dullin, dont il avait déjà évoqué, dans l'article de *Bonsoir*, les « faméliques comédiens ». Ce mode de vie ascétique, le maître du Théâtre de l'Atelier le décrit à Achard, sur le point de le rejoindre dans sa propriété de Héronville : « Vous savez que nos terres sont plus hospitalières que riches et que mes deux... villas tiennent plus de la roulotte que du château ». Suivent les détails pratiques : Achard doit amener tout son linge car, ajoute Dullin, « je n'ai pas en ma

¹⁵⁹ACHARD M., « Avant l'ouverture du théâtre Montmartre, les compagnons de "L'Atelier" sont au travail », *Bonsoir*, n°1349, 15 octobre 1922.

¹⁶⁰SCIZE Pierre, « Le théâtre d'aujourd'hui », *Bonsoir*, n°1350, 16 octobre 1922.

¹⁶¹LORCEY J., *op. cit.*, p. 62.

¹⁶²ACHARD M., *Celui qui vivait sa mort*, BNF, fonds Achard, tapuscrit, p. 1-2.

¹⁶³*Ibid.*, p. 5.

possession tout ce qu'il faut pour assurer le bien être de tant de monde ». Et enfin : « ne me méprisez pas trop d'oser vous avouer sans pudeur ma pauvreté, mais d'ici peu, grâce à *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, je compte que je pourrai m'acheter des douzaines de paires de draps, de serviettes éponge, et des nappes, et des serviettes damassées¹⁶⁴. » Peut-être l'ascèse a-t-elle pu – un temps – intriguer Achard. Mais son mode de vie mondain l'en a rapidement éloigné. La réussite espérée par Dullin devint en tout cas réalité. Le 19 décembre 1923, la première de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* est un triomphe pour le metteur en scène, le dramaturge, et les acteurs, dont Achard qui joue Crockson. Sa carrière est lancée. Le théâtre de l'Atelier voit ses finances renflouées, pour un temps.

Pour le dramaturge, la pièce restera associée à une autre voie, celle d'une avant-garde qu'il va rapidement renoncer à incarner. Il pourra ponctuellement en solliciter la remémoration nostalgique, en accord avec la tonalité élégiaque qui concluait, de manière prémonitoire, son premier article consacré à Dullin : « le souvenir me revient impérieux de ce fantomatique marchand d'ombres qui jetait aux paysans apeurés l'offre singulière ». Ainsi, lors de la reprise de la pièce en 1943, alors que le dramaturge a atteint une position à la fois éminente et critique au sein du comité de direction du COIC, il propose un discours censé présenter la pièce pour la partie du public qui la découvre :

Ne vous attendez pas à écouter une histoire ou à suivre une intrigue.

Non ! Nous allons vous jouer une pièce qui bouleverse toutes les règles traditionnelles du théâtre.

C'est une farce poétique, une sorte de parade sentimentale. Elle fut le 1er triomphe de ce grand artiste Dullin et la consécration définitive du théâtre de l'Atelier.

Ch. Dullin avait su discerner sous les clowneries des personnages du futur auteur de Jean de la Lune, une comédie où l'amour se cache ludiquement derrière le masque éternel des clowns¹⁶⁵.

Sa participation à l'avant-garde et à la pérennité du théâtre de l'Atelier est revendiquée devant un public partiellement hostile¹⁶⁶, alors que Marcel Achard a non seulement pris ses distances par rapport au théâtre de la modernité, mais occupe une position compromettante. Il tente peut-être d'atténuer cette image fâcheuse en présentant son premier succès public et critique comme une œuvre de résistance face à la domination des « règles traditionnelles du théâtre ». Trop tard, apparemment, puisque le public accueillera la reprise par des sifflets et des cris. Il est douteux que le modernisme tempéré de la pièce ait suffi à l'effaroucher, même si Marcel Achard a pu se réjouir d'être « redevenu un auteur d'avant-garde¹⁶⁷ ! » Plus probablement, c'est l'écart entre sa présentation de la pièce – située dans les marges – et ce que le dramaturge est devenu depuis – une figure dangereusement en vue – qui suscite l'hostilité.

L'éloignement des territoires les plus avant-gardistes s'est donc effectué progressivement. Il trouve ses prémisses dans le décalage entre l'interprétation du metteur en scène de *Celui qui vivait sa mort* et celle de l'auteur, entre la vocation ascétique attribuée par Dullin au théâtre et les ambitions sociales de Marcel Achard, bientôt associé maritalement à la brillante et mondaine Juliette à partir de 1925.

¹⁶⁴DULLIN C., lettre datée par Achard (inscription manuscrite) de juin 1922. Mais il est plus probable qu'elle date de l'année suivante, en juin 1923. BnF, fonds Achard, Correspondance Dh-Dy.

¹⁶⁵Brouillon manuscrit rédigé sur un papier à en-tête du COIC, BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (4).

¹⁶⁶LORCEY J., *op. cit.*, p. 193.

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 194.

1.1.3 Un éloignement progressif

Le travail avec Dullin s'interrompt en 1927, avec l'adaptation du *Joueur d'échecs* à partir du roman d'Henri Dupuy-Mazuel. L'adaptation fait vaciller la position auctoriale attribuée au dramaturge, plus fragile que ne le laissent entendre les déclarations de Jouvet ou Dullin, en le faisant rentrer dans une zone critique, où il devient non plus l'auteur originel mais un relais entre le texte-source et le metteur en scène. Une semblable instabilité réapparaîtra, plus aiguë encore, lors de l'adaptation d'*Histoire comique (Félicie Nanteuil)* pour Marc Allégret. Dans ce cadre, le metteur en scène devient moins contraint à ce respect du texte posé comme un absolu par Copeau. Béatrice Picon-Vallin note que si « les metteurs en scène du Cartel ont paradoxalement voulu assurer la défense des auteurs dont on les accusait de prendre la place [...] ils commençaient effectivement à [prendre leur place] en adaptant aussi des romans, en traduisant, en réinterprétant des textes classiques, ou en travaillant directement avec eux¹⁶⁸. »

À la même époque, dans « La Querelle des jeunes auteurs », Achard exprime sa perplexité face aux metteurs en scène auxquels il semble vouloir réduire une avant-garde accusée de « faire peur au public¹⁶⁹ ». Tout au long de cette longue querelle-conférence, où il s'agit, selon André Lang, de proposer « une vue d'ensemble des tendances de la jeune littérature et de la jeune dramaturgie¹⁷⁰ », Achard exprime sa défiance vis à vis des postures trop radicales. Distinguant aussi schématiquement que comiquement trois catégories de dramaturges – les Fuyards, les Révoltés, les Rieurs¹⁷¹ –, il revendique son appartenance à la première :

ACHARD : Nous avons peut-être inventé de nouvelles parades...

ZIMMER : On n'invente plus rien depuis longtemps !

ACHARD : Alors disons : retrouvé de vieilles parades, parades foraines ou parades d'escrime, contre la souffrance et le dégoût que nous cause la réalité. La fuite, par exemple !

LANG : Comment ?

ACHARD : Personnellement, je suis partisan de la fuite devant la réalité, à la recherche d'un refuge, d'une distraction, d'une position inattaquable dans l'avenir ou dans le passé : marche avant ou marche arrière, mais l'arrêt à aucun prix. Le présent, c'est le point mort. Je le fuis. Je suis partisan de la fuite à outrance.

LANG : C'est une opinion. Mais la révolte serait plus digne !

ACHARD : Le courage n'est pas mon fort. D'ailleurs, à quoi sert la révolte. À se faire remarquer. À s'attirer des ennuis. Tu ne peux pas tout le temps hurler comme un énergumène, tandis que tu peux fuir aussi loin que tu veux¹⁷².

Achard prolonge ici l'idéal romantique. Il faut admettre l'échec des idéaux, la chute de l'Empire et les vaines révolutions pour Hugo ou Musset, l'horreur de la Grande Guerre pour les trois « jeunes auteurs » de 1928 : « La guerre est finie, mais nous n'en guérirons pas »

¹⁶⁸PICON-VALLIN Béatrice, « Le siècle du metteur en scène », in ABIRACHED R., *op. cit.*, 2011, p. 543.

¹⁶⁹ACHARD M., in « La Querelle des jeunes auteurs », *op. cit.*, p. 96.

¹⁷⁰LANG A., *ibid.*, p. 91.

¹⁷¹ACHARD M., *ibid.*, p. 92.

¹⁷²*Ibid.*

soupire Zimmer, tandis qu'Achard accuse la paix et ses désillusions¹⁷³. Ne demeure que la fuite vers un ailleurs qui ne soit surtout pas ici et maintenant, comme l'illustre la fin ambiguë de *Domino* ou du *Corsaire* : fuite vers l'imaginaire, l'avenir ou le passé, l'exotisme. Et le mouvement comme seule échappatoire à l'arrêt qui fige dans le présent. La crainte panique de l'immobilité prépare la rencontre avec Ophuls, mais interdit pour l'heure tout engagement trop marqué, toute prise en compte frontale des problèmes contemporains. L'engagement de l'artiste Achard ne sera jamais politique – si ce n'est par complaisance ou manque de lucidité –, ni même esthétique puisqu'il refuse d'adopter un système constant et cohérent. Une constante pourtant, en dehors du souci de plaire : donner à ses personnages le loisir d'accéder à une parenthèse enchantée, amoureuse toujours, parfois onirique comme dans *Le Corsaire*. L'avant-garde pourrait d'ailleurs participer de cette fuite, en l'engageant vers une fuite en avant. Mais « le courage n'est pas [s]on fort ». La révolte suscite trop de bruits, fait risquer la rupture avec le public dont Achard rappelle à plusieurs reprises qu'elle est inenvisageable¹⁷⁴. Et puis à quoi bon, puisque la seule différence entre vieux et jeunes auteurs, finalement, c'est que le jeune auteur « ne touche pas encore beaucoup de droits¹⁷⁵ ». Achard apparaît bien comme le novateur tempéré, l'homme du consensus identifié au début de cette partie, par son refus d'une révolte trop marquée comme d'un rire sans enjeu. Son territoire existe bel et bien, mais en lui donnant les contours de l'ailleurs et du rêve, en le soumettant aux attentes du public, il ne peut le délimiter de manière trop précise.

La rupture avec Jovet attendra dix ans de plus. Achard lui a dédié *Le Corsaire*, que Jovet met en scène et joue avec Madeleine Ozeray en 1938. C'est l'actrice qui a relancé le projet par un télégramme. Elle demande au dramaturge de conclure la pièce de manière tragique : elle trouve l'« amour trop grand pour être continué » car le personnage de l'acteur hollywoodien que doit jouer Jovet, « O'Hara[, est] absolument incapable [de] continuer [l']amour de Kid ». Alors, elle propose une fin alternative : faire mourir le personnage de l'acteur « quand Georgia a mis le châle d'Évangéline sur ses épaules ». Puis « O'Hara mort, elle a jeté le châle à la mer ». Enfin, elle conclut sa missive par un appel vibrant : « J'en suis malade et vous embrasse très fort¹⁷⁶. » Elle est soutenue sur ce point par Jovet, qui convoque un argument romantique et pragmatique :

Impossible continuer un grand amour tant bien que mal stop La mort seule permet continuer grand amour pendant dix minutes [...] Relire dernière scène en imaginant O'Hara agonisant Affectueusement Jovet¹⁷⁷

Entre ces deux télégrammes, Achard exprime sa perplexité mais maintient sa position. Il croit que « l'amour de jadis doit continuer tant bien que mal » car « si Kid meurt [l']amour ne continue pas & c'est dommage¹⁷⁸. »

Au final, le dernier tableau propose un curieux compromis : O'Hara revit la fin tragique de Kid alors qu'il la joue. Il s'apprête à rejoindre Évangéline par delà le temps, et à fuir en mourant la reconstitution factice réalisée par les studios hollywoodiens : « Me voici, Évangéline » déclare-il alors que la pendaison factice s'avère réelle, que retentit le

¹⁷³ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷⁶ OZERAY Madeleine, télégramme adressé à M. Achard, daté du 12 septembre 1937, BnF, fonds Achard, *Le Corsaire* (théâtre et cinéma) (1).

¹⁷⁷ JOUVET L., télégramme adressé à M. Achard, daté du 17 septembre 1937, *ibid.*

¹⁷⁸ ACHARD M., télégramme adressé à L. Jovet et M. Ozeray, daté du 16 septembre 1937, *ibid.*

« roulement des tambours funèbres » et qu'« on entend un cri d'horreur général¹⁷⁹. » Mais la fin tragique, demandée par Ozeray et Jovet, promise par la structure qui établit un constant parallèle entre 1746 et 1936 pour signifier que les deux couples sont promis à un destin semblable, est ultimement éludée : Frank survit. On comprend que le dramaturge ait été effrayé par la logique tragique, qui tranche avec la légèreté de son dernier triomphe, *Noix de Coco*, vaudeville outré qui s'adressait, dicit Achard, « à un plus vaste public que ne le cherchaient ordinairement mes autres pièces¹⁸⁰. » La même hésitation se retrouvera dans le projet de *La Sainte Russie*, lancé l'année suivante, dont un superbe et logique épisode tragique (un Russe blanc préfère se suicider plutôt que de confronter ses souvenirs à la réalité de la Russie contemporaine) est finalement modifié entre le manuscrit¹⁸¹ et le tapuscrit¹⁸². Probablement cette tragi-comédie audacieuse par son mélange des arts et des registres était-elle destinée à Jovet : l'abandon du projet correspond à la rupture entre les deux hommes. Marcel Achard renonce ainsi à conduire une double carrière en alternant drames assumés et comédies légères. Si évolution vers le Boulevard il y a, il faut sans doute la chercher dans ce refus de quitter une voie médiane plus rassurante pour le grand public.

Autre motif de rupture pour Jovet : quand est lancée l'adaptation du *Corsaire* en janvier 1939, Achard accepte que son double rôle soit repris par Charles Boyer, dont la fougue et la plus classique photogénie ont la préférence du producteur, André Daven¹⁸³. Après 1939, la correspondance entre Marcel Achard et Louis Jovet devient épisodique. Les lettres conservées dans le fonds Achard témoignent d'un net refroidissement dans leur relation.

Jovet poursuit sa collaboration, la plus continue et la plus étroite, avec Giraudoux, Dullin avec Salacrou. Après-guerre, Achard ne collaborera le plus souvent qu'avec des metteurs en scène plus routiniers, moins inventifs. La rupture avec l'avant-garde semble consommée.

1.1.4 À quoi sert la révolte ?

Sa relative prudence dans le traitement des thèmes et des genres apparaît d'autant plus nettement si l'on compare ses œuvres à celles que proposent des écrivains avec lesquels il se trouve mis en concurrence : le collaborateur élu par Louis Jovet, Jean Giraudoux, comme le mentor de Marc Allégret, André Gide, concilient un relatif classicisme du style avec des positions engagées.

1.1.4.1 Le théâtre dialectique de Giraudoux

Presque toutes les pièces de Giraudoux sont créées par Louis Jovet, entre 1928 et 1945, en alternance – notamment – avec les pièces d'Achard ou Jules Romain. Les mêmes acteurs se retrouvent de pièce en pièce, dans les mises en scènes extrêmement précises construites par Jovet, dont témoignent les *memorenda* établis par l'Association des Régisseurs. Comme Achard, Giraudoux propose un théâtre de la « dualité fondamentale, cette tension d'un choix à faire entre des options contradictoires¹⁸⁴ », un théâtre de la diversité, qui emprunte « à l'opéra,

¹⁷⁹Id., *Le Corsaire*, in *Théâtre de Marcel Achard : Mademoiselle de Panama, Le Corsaire, Pétrus*, Paris, Gallimard, NRF, 1942, p. 181.

¹⁸⁰Cité par LORCEY J., *op. cit.*, p. 164.

¹⁸¹ACHARD M., *La Sainte Russie*, manuscrit, acte II, fin du cinquième tableau, BnF, fonds Achard, La Sainte Russie – théâtre et cinéma.

¹⁸²Id., *La Sainte Russie*, tapuscrit, BnF, fonds Achard, La Sainte Russie – théâtre et cinéma., p. 14.

¹⁸³LORCEY J., *op. cit.*, p. 182.

¹⁸⁴TEISSIER Guy, « Avant-Propos », in GIRAUDOUX Jean, *Théâtre complet*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque », 1991, p. XVII.

au vaudeville, à la farce certaines scènes qui créent des ruptures, un mélange de genres surprenant¹⁸⁵ », un théâtre du mot d'esprit et du langage précieux.

Les pièces giralduciennes approfondissent, avec une obstination qui n'est pas tout à fait celle d'Achard, des questions qui peuvent tout à la fois toucher et déstabiliser le public de l'entre-deux-guerres : la relecture critique du mythe, l'identité nationale (*Siegfried, La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), la dérision d'un langage qui s'épuise à vouloir dire l'amour (*Amphitryon 38, Ondine*) ou s'égare quand il veut fixer les normes nationales ou morales (*Siegfried, Intermezzo*)... La dimension politique – qui le fait considérer comme pacifiste –, ou du moins la fonction civique qu'il attribue à son théâtre¹⁸⁶, est en tout cas plus marquée, à tel point que certains songent pour lui au prix Nobel¹⁸⁷. De même, le brillant du langage est plus explicitement questionné : langage stérilisant de l'institution dans *Intermezzo*¹⁸⁸ (1933), rhétorique du discours amoureux refusée par Hélène, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*¹⁸⁹ (1935). Enfin, son exigence de sobriété dans la conception scénique¹⁹⁰, qui doit d'abord mettre en valeur le texte, le situe dans la continuité de Copeau, et le rapproche des conceptions de Juvet qui en est l'héritier. À partir des années trente, et plus nettement encore après-guerre, le théâtre achardien va quant à lui s'installer plus régulièrement dans des décors réalistes, renonçant en partie à la stylisation de *Voulez-vous jouer avec Moïse ?*, à la fantaisie de *Malborough*.

Giraudoux offre ainsi à Juvet une assise plus stable et ambitieuse. Robert Brasillach – critique avisé avant sa bascule vers le fascisme – le souligne dans l'article qu'il consacre en 1936 à la figure de Juvet : il n'atteindrait sa pleine puissance d'acteur que chez Molière, Cocteau ou Giraudoux. Et partant, « il ne faut pas borner Louis Juvet aux fantoches agréables de Marcel Achard¹⁹¹. » Tout au long de l'article est rappelé l'écart entre le théâtre achardien – à qui Brasillach reproche sa superficialité, ses « jeux de l'esprit et du cœur, un peu nonchalants, un peu faciles, [que Juvet] sauvait par une poésie funambulesque de plus haut prix que le texte¹⁹² » – et l'ambition supposée plus haute du théâtre de Giraudoux, rendant notamment possible le renversement dialectique des rôles et des lectures. Le critique note enfin « que Giraudoux est toujours présent, en quelque manière, désormais, dans les spectacles de Juvet¹⁹³ ». Leur collaboration est consacrée comme un idéal de rapprochement fécond et harmonieux. La confrontation des archives Juvet et Giraudoux déposées à la BnF confirme l'importance de cette collaboration exemplaire¹⁹⁴.

De fait, les deux hommes ont rapidement fondé leur relation sur une absolue confiance. Dès 1928, après le triomphe de *Siegfried*, Juvet signe un blanc-seing à Giraudoux : « Je m'engage

¹⁸⁵*Ibid.*, p. XVIII.

¹⁸⁶HUBERT Marie-Claude, « Le théâtre de Giraudoux, entre tradition et modernité », in COYAULT Sylviane (sld.), *Giraudoux, Européen de l'entre-deux guerres*, Cahiers Jean Giraudoux, n°36, CRLMC/Association des Amis de Jean Giraudoux, p. 54.

¹⁸⁷TEISSIER G., « Notice sur *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) », in *op. cit.*, p. 1155. Chantal MEYER-PLANTUREUX signale que cet apparent humanisme recouvre des dérives antisémites, de *Judith* (1931) aux *Pleins Pouvoirs* (1939) : préface à Robert BRASILLACH, *op. cit.*, p. 42 ; note 135, *ibid.*, p. 60 ; *Antisémitisme et homophobie*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 267-268.

¹⁸⁸GIRAUDOUX J., *Intermezzo*, in *Théâtre complet, op. cit.*, acte I, scène 6, p. 286-292.

¹⁸⁹*Id.*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, in *op. cit.*, I, 7, p. 494.

¹⁹⁰HUBERT M.-C., *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁹¹BRASILLACH R., *op. cit.*, p. 75.

¹⁹²*Ibid.*, p. 73-74.

¹⁹³*Ibid.*, p. 80.

¹⁹⁴GUIBERT Noëlle, « Objets de la genèse théâtrale : les documents témoins de parcours scéniques dans les collections de la BnF (Arts du spectacle) », in GRÉSILLON A., MERVANT-ROUX M.-M., BUDOR D. (sld.), *op. cit.*, p. 92.

à monter votre [espace blanc] le 15 octobre prochain¹⁹⁵. » Le dramaturge paraît tout aussi séduit et considère qu'« en fait, l'auteur dramatique a maintenant deux muses, l'une avant l'écriture, qui est Thalie, et l'autre après, qui est pour moi Juvet¹⁹⁶. » Auteur dramatique, pas nécessairement d'avant-garde car, au delà de l'audace des thèmes, le dispositif et l'esthétique demeurent relativement traditionnels. Mais du moins auteur audacieux autorisant, mieux qu'Achard, la redéfinition des rapports auteur-metteur en scène dans un cadre stable. Alors que Marcel Achard hésite à infléchir plus nettement son *Corsaire* vers le tragique, en dépit des demandes de Louis Juvet et Madeleine Ozeray, Jean Giraudoux propose à son metteur en scène des pièces et des rôles qui l'instituent comme « le rénovateur du genre tragique, que l'on pouvait croire mort »¹⁹⁷ : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre* (1937) et *Ondine* (1939) en témoignent avec éclat.

1.1.4.2 Contre André Gide ?

L'œuvre de Gide, comme celle de Giraudoux, est éminemment dialectique. L'importance des antinomies dans le contexte de l'entre-deux guerres comme le goût très français de l'axiologie peuvent expliquer cette constance. Elle s'exprime par des partis-pris structurels affirmés : dialogue argumentatif de *Corydon* (1924), entrelacement des points de vue et des discours dans *Les Faux-monnayeurs* (1925), trilogie de *L'École des femmes* (1929-1936) dont chacun des volumes se présente comme une réponse contradictoire au précédent... Achard possédera à la fin de sa vie l'intégrale de celui qui est devenu prix Nobel de Littérature¹⁹⁸. Il aurait même élu son *Journal* comme livre de chevet¹⁹⁹. Quand s'épanouit sa relation amicale et professionnelle avec Marc Allégret, Achard va pourtant répondre aux propositions gidiennes touchant à l'homosexualité ou à l'émancipation féminine, pour en nuancer, voire trahir, la radicalité, dans une optique réactionnaire.

Si l'écriture d'*Adam* (1938) a pu être inspirée par le succès de *La Fleur de pois* (1932), d'Edouard Bourdet, et plus largement par le succès de pièces proposant une représentation caricaturale ou tragique de l'homosexualité²⁰⁰, Achard place en ouverture de l'édition de 1939 une citation faisant écho au scandaleux essai consacré par Gide à l'homosexualité : *Corydon* constitue une référence sur le sujet depuis sa publication, en 1924²⁰¹.

Gide achève son ouvrage alors que sa liaison avec Marc Allégret le libère de ses derniers scrupules et lui semble démontrer par l'exemple la validité de ses théories pédérastiques. Il est divisé en quatre dialogues, qui confrontent Corydon au narrateur, adversaire acharné de l'amour entre hommes. Le premier dialogue s'ouvre sur la description de l'appartement de Corydon :

Mes yeux cherchaient en vain, dans la pièce où il m'introduisit, ces marques d'efféminement que les spécialistes retrouvent à tout ce qui touche les invertis, et à quoi ils prétendent ne s'être jamais trompés. Toutefois on pouvait remarquer, au dessus de son bureau d'acajou, une grande photographie

¹⁹⁵TEISSIER G., « Notice sur *Amphitryon 38* (1929) », in *op. cit.*, p. 1102.

¹⁹⁶GIRAUDOUX J., Introduction au livre de Claude Cézan, *Louis Juvet et le théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Emile-Paul, 1938.

¹⁹⁷FAVIER Marc, SOUCHARD Maryse, « Multiplicités du XX^e siècle », in VIALA Alain, *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2009, p. 445.

¹⁹⁸Catalogue de la bibliothèque personnelle de Marcel Achard, arrêté en 1966, BnF, fonds Achard, Agendas 2.

¹⁹⁹ALLÉGRET Marc, lettre adressée à André Gide, datée du 3 mars 1940, n° 471, *Correspondance avec Marc Allégret, 1917 - 1949, Cahiers André Gide 19*, édition établie par Jean Claude et Pierre MASSON, Paris, Gallimard, NRF, 2005, p. 805.

²⁰⁰MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Antisémitisme et homophobie*, p. 170-171.

²⁰¹*Ibid.*, p. 159.

d'après Michel-Ange : celle de la formation de l'homme – où l'on voit, obéissant au doigt créateur, la créature Adam, nue, étendue sur le limon plastique, tourner vers Dieu son regard ébloui de reconnaissance²⁰².

Adam, écrit alors que la collaboration entre Achard et Marc Allégret devient régulière, s'ouvre sur la citation suivante, attribuée à Elizabeth Browning qui fait parler Eve : « Adam, prends ma main et tiens-la serrée, car voilà Satan et nous avons encore l'amour à perdre²⁰³. » La peinture représentant, chez Gide, le geste créateur de Dieu et le regard reconnaissant de sa créature annonce la solide culture humaniste de Corydon et la fonction régulatrice qu'il attribue à la pédérastie : elle doit permettre à tout homme de connaître une saine émulation morale, donc de devenir un meilleur époux et citoyen²⁰⁴. Elle constitue pour Gide un geste créateur dont Marcel Achard inverse la signification pour en faire un geste démoniaque : à cause d'Hugo, figure d'homosexuel satanique, Adam/Maxime David ne pourra pas devenir l'époux de Catherine, Eve amoureuse prête à le ramener du côté de l'hétérosexualité. La reprise du thème, son association scandaleuse à une figure biblique et la position liminaire attribuée à chaque citation invitent à rapprocher les œuvres, d'autant plus que l'essai gidien prend la forme d'un dialogue qu'Achard poursuivrait dans la position du contradicteur. Mais un contradicteur réactionnaire réactivant le stéréotype que Gide avait dénoncé de manière magistrale.

Adam est mis en scène en 1938 par Henry Bernstein, auteur d'une pièce inédite – *Le Surhomme* – offerte en 1937 à Juliette Achard. Dans cette farce, Bernstein manie l'insulte et l'allusion scatologique, ce qui la réserve à une diffusion privée : amateur de provocation, il sait s'affranchir d'une bienséance sociale dont il maîtrise pourtant parfaitement les codes²⁰⁵. Marcel-Marcel en est le protagoniste. Époux libidineux de... Juliette, il lit à un producteur américain sa dernière pièce, *L'Age du Mâle*, dont le protagoniste est Le Mâle (alter-ego transparent du Surhomme, c'est-à-dire Marcel-Marcel...), qui dialogue avec son disciple Jean :

Jean, ardemmeng, mais simplemeng [au Mâle]: *Et toi, tu m'as possédé à ton tour, mais par la chair de l'esprit... Tu as fait de moi la digestion de ton âme et le bol intestinal de tes passions intellectuelles*²⁰⁶ !

Lourdement comique – transcription de l'accent du sud comprise –, la réplique situe l'échange intellectuel dans la zone intestinale, moquant de manière graveleuse le rapprochement socratique puis gidien entre les éducations pédérastique et intellectuelle. Déjà, une lettre venimeuse, envoyée par Bernstein à Juliette Achard dès 1933, faisait référence à un portrait de Marcel paru dans la presse en ces termes :

²⁰²GIDE A., *Corydon* (1924), in *Romans et récits II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 63-64. C'est moi qui souligne.

²⁰³ACHARD M., *Adam*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Les Œuvres libres », 1939, p. 99.

²⁰⁴GIDE A., *Corydon*, p. 138-142.

²⁰⁵BERNAD Catherine, « Antoinette Bernstein, Chroniques, fragments et autres récits », in JUAN Myriam, MEYER-PLANTUREUX C. (sld.), *Violences et passions : retour sur Henry Bernstein, Double Jeu*, n°14, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017, p. 46.

²⁰⁶BERNSTEIN Henry, *Le Surhomme*, pièce dactylographiée inédite, datée en première page 1932-1937, BnF, fonds Achard, Livres dédiés à Marcel Achard, p. 9.

C'est un Marcel réussi, à une erreur près (Oh ! Il ne s'agit pas du côté homosexuel que l'on a bien fait de laisser dans l'ombre) (Il sera toujours temps !... Et Marcel a d'autres amis qui voudront parler de lui.)²⁰⁷

Bernstein a-t-il estimé, quatre ans plus tard, qu'il était temps de sortir de l'ombre le « côté homosexuel » qu'il prétend avoir identifié chez Marcel Achard ? Et si oui, Achard aurait-il composé *Adam* pour affirmer son hétérosexualité, alors qu'il devenait le scénariste attitré de l'ancien compagnon de Gide ? En confiant la mise en scène d'*Adam* à Bernstein, Achard associe en tout cas le calomniateur de ses mœurs à sa dénonciation publique de l'homosexualité.

L'épisode du suicide²⁰⁸ du jeune éphèbe, frère de sa fiancée dont Corydon a repoussé les avances, se retrouve dans l'acte IV d'*Auprès de ma blonde*. Achard offrira un exemplaire de cette pièce écrite en 1939 à Gide, avec la dédicace suivante : « Pour André Gide – le plus grand avec ma profonde amitié et ma respectueuse admiration. Marcel Achard, mars 1948²⁰⁹ ». Ce quatrième acte, sous-titré « L'amour contre l'amour », se conclut sur le suicide de Sébastien, après qu'il a fait à son frère l'aveu de son amour interdit pour sa jeune belle-soeur, Emilie²¹⁰. Achard reprend le nœud tragique gidien en évacuant la dimension homosexuelle, retour à une structure aristotélicienne confrontant la violence des désirs à l'interdit de l'inceste. Dans l'un comme l'autre cas, la normalisation du désir homosexuel est refusée, en l'excluant du monde tragique – dans *Auprès de ma blonde* – ou en le remplaçant du côté de Satan, dans *Adam*. Achard attribuerait ainsi à ses pièces un pouvoir de renversement réactionnaire face à l'œuvre gidienne, peut être admirée mais considérée de manière critique. Quant à la figure de l'éphèbe présente dans *Corydon* puis dans les deux pièces, elle évoque celle de Marc Allégret, transposé dans le domaine de la fiction dès *Les Faux-monnayeurs*, avec le personnage d'Olivier. Allégret serait alors l'objet d'une curieuse lutte morale entre deux écrivains, lutte qui se déplace sur le territoire de la fiction pour leur permettre de consolider une identité sexuelle discréditée (pour Gide) ou fragilisée (pour Achard).

Le thème de l'identité sexuelle est corrélé à celui de l'émancipation féminine, central dans la trilogie de *L'École des femmes*²¹¹. Gide offre un exemplaire dédicacé du premier volume à Marcel Achard en 1929²¹², après avoir vu *Jean de la Lune* qui suit l'évolution de Marceline, archétype de la femme légère et inconstante progressivement convaincue par Jef de rejoindre la norme monogamique. Il reprend le titre de la pièce de Molière pour suivre l'émancipation de personnages féminins modernes, chacun des récits composant la trilogie répondant au précédent pour en contredire la portée : dans le volume offert à Achard, Éveline conteste violemment le patriarcat incarné par son époux, Robert ; dans le second (1930), c'est Robert qui contredit la vision de son épouse, avant d'être lui-même mis en accusation par sa fille, Geneviève, dans le troisième volume (1936).

La référence explicite à la pièce de Molière réapparaît au début de *Félicie Nanteuil* (1942-1945) : une des dernières scènes de *L'École des femmes*²¹³, jouée par Félicie qui suit les leçons

²⁰⁷Id., lettre à Juliette Achard, datée du 24 septembre 1933, BNF, fonds Achard, Correspondance Ba-Ber.

²⁰⁸GIDE A., *Corydon*, p. 71.

²⁰⁹Catalogue de vente d'une partie de la bibliothèque de Catherine Gide, établi par Chantal BIGOT, Didier BONNET et Stéphane AVERTY, « Catherine et son étrange famille : le clan Gide / Van Rysselberghe », notice 129, p. 18.

²¹⁰ACHARD M., *Auprès de ma blonde*, Paris, Les éditions Jean-Michel, 1947, p. 56-59.

²¹¹Le colloque « André Gide et les femmes » qui se déroulera les 12 et 13 novembre 2020 à Québec devrait permettre d'approfondir ce lien, et celui de Gide avec le féminisme : https://www.fabula.org/actualites/colloque-andre-gide-et-les-femmes-quebec_91761.php.

²¹²BIGOT C., BONNET D., AVERTY S., *ibid.*

²¹³MOLIÈRE, *L'École des femmes*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF, La Pléiade, Tome I, 2010, p. 468-470.

de Cavalier, témoigne de la défaite du patriarcat, représenté par le vieil Arnolphe face à la jeune et impudente Agnès. Programmatique, la citation annonce la défaite de Cavalier, acteur médiocre bientôt dépassé par la brillante Félicie, bientôt abandonné par elle et conduit au suicide. Dans la trilogie de Gide comme dans le film, le théâtre joue d'ailleurs ce rôle révélateur et émancipateur. Éveline puis sa fille, Geneviève, trouvent dans le théâtre classique un éclairage sur la signification de leurs vies, découvrent que la figure patriarcale est construite comme un rôle, interprétée par un mauvais acteur, Robert, dont une réplique creuse sonne pour Éveline comme une révélation : « J'ai simplement senti, instinctivement, qu'il y avait là quelque chose d'indéfinissable, qui sonnait faux²¹⁴. » Quant à Félicie, son éclat de rire ridiculise la posture d'autorité adoptée par son mentor. Apparemment, le film continue donc, dans la lignée de Molière et Gide, la mise en accusation du patriarcat. Si ce n'est qu'après la mort de Cavalier, l'émancipation de Félicie s'accompagne d'une extrême culpabilisation : hantée par le fantôme de ce dernier, elle renonce à toute vie intime pour se consacrer entièrement au théâtre, selon une conception réactionnaire de la liberté féminine.

Les voies empruntées par les deux auteurs contemporains paraissent parallèles par leur collaboration avec Marc Allégret, la proximité des thèmes, la circulation entre les œuvres à travers les dédicaces et les citations, mais se révèlent profondément divergentes. Si l'écriture gidienne demeure relativement classique, son traitement de thèmes polémiques impose une audace face à laquelle Achard adopte une posture nettement plus conservatrice.

De même, Achard n'occupe dans la sphère cinématographique qu'une position de critique tant que le cinéma muet est perçu comme un art de rupture, associé à la modernité y compris dans ses manifestations populaires (Chaplin, les *serials*). Mais il devient un de ses praticiens à partir du parlant, alors que le cinéma retrouve le théâtre qui semble le rapprocher de la tradition. Les années trente correspondent pour l'auteur, au théâtre comme au cinéma, à une prise de distance plus en plus marquée par rapport aux manifestations de la modernité. Ce sentiment trouve une assise dans l'examen de ses influences dramatiques. Dominent les classiques venus d'un lointain passé, à distance du théâtre le plus contemporain.

1.2 Au croisement des influences

1.2.1 Diversité des influences, singularité de l'auteur

La cartographie des influences est d'autant plus large qu'elle englobe une grande diversité de domaines artistiques, identifiables dans la plupart des œuvres dramatiques, parfois dans les projets cinématographiques : arts du cirque, musique, influences du cinéma sur les structures dramatiques, de la littérature pour de nombreux scénarios... Impossible de toutes les identifier, d'autant que le dramaturge en reconnaît certaines, en réfute d'autres pourtant manifestes. Nous nous contenterons ici d'en dégager quelques unes afin de mieux cerner les contours de l'œuvre et ses prolongements en dehors du domaine strictement théâtral. Ces contours dessinent d'abord un territoire circulaire, avec l'association du théâtre aux arts du cirque et de la chanson.

²¹⁴GIDE A., *L'École des femmes* (1929), in *Romans et récits II*, op. cit., p. 616.

1.2.1.1 Circulation des influences, circularité de la forme : le cirque

Une première forme circulaire a inspiré Achard à ses débuts : le cirque, dont la fusion avec la théâtre fit événement lors de la création de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923). Étymologiquement, le cirque désigne une enceinte circulaire. La succession des numéros y est moins soumise à la linéarité qu'à la répétition, d'autant qu'ils sont souvent connus du public. L'enjeu du cirque populaire – surprendre à partir du déjà connu, du déjà attendu – s'impose au clown comme à l'auteur : lors de la création de la pièce, Achard est l'un et l'autre, auteur bien sûr mais également clown puisqu'il interprète Crockson. Il propose une variation sur les jeux du cirque et de l'amour, alliance de Marivaux et de Foottit, le clown dont les spectacles sont célébrés dans *Bonsoir*, le journal pour lequel Achard travaille alors²¹⁵. Autre référence : Chaplin, dont Dullin souhaite en 1923 – six mois avant qu'il ne mette en scène *Voulez-vous jouer...* – qu'il inspire « un grand mouvement dramatique moderne²¹⁶ ». Il inspirera à Achard un autre projet de pièce prenant le monde du cirque pour cadre : essentiellement muette, en deux actes, fusionnant cirque, cinéma, musique et théâtre²¹⁷. D'ailleurs, quand il reprendra deux des personnages de *Voulez-vous jouer...* – Isabelle et Auguste – dans *Le Moulin de la galette*, trente ans plus tard, le dramaturge leur adjoindra une troisième figure drolatique nommée... Charlot.

Dans *Bonsoir*, Achard titrait un article consacré à une adaptation de *Quo Vadis* « Après le théâtre au cirque, le cirque au théâtre²¹⁸ ». Le chiasme annonce la singularité intermédiaire de *Voulez-vous jouer...*, qui renonce à de nombreux aspects du vaudeville (le cadre réaliste notamment, mais aussi la hiérarchie sociale) sans basculer tout à fait du côté du cirque : les numéros demeurent assujettis à l'intrigue amoureuse, comme ce sera toujours le cas dans les séquences chantées des comédies musicales écrites, adaptées ou dirigées par Achard par la suite. La pièce est cirque *et* théâtre.

« La scène représente une piste de cirque. Ronde. Comme la lune et comme la terre²¹⁹. » Décor nu, qui affirme d'autant mieux par sa radicale nudité – « Une échelle blanche. Des tabourets » – l'absolue circularité d'une scène posée comme un monde en soi, microcosme à l'image des astres circulaires. De même, le dialogue entre les clowns fait circuler les mêmes répliques de Crockson à Auguste (I, 1), circulation soulignée par l'appauvrissement voulu du lexique : la première scène décline deux verbes, « aimer » et « travailler », donnés pour les deux pôles d'un monde étiré entre terre et lune. Le modèle du cirque projette ainsi sur le monde une lumière drolatique apparemment, peut-être tragique puisqu'il le borne à un dispositif volontairement limité et répétitif. De ce point de vue, le rapprochement proposé par Antonia Milesi avec le théâtre beckettien est peut-être pertinent. Il faut toute la fantaisie des numéros de cirque (chansons, culbutes, coups de pied) pour rejeter le tragique à l'arrière plan. Le modèle tragique est d'ailleurs explicitement cité : « être ou ne pas être tué, voilà la question » déclare Crockson-Achard après avoir couru autour de la piste. Mais c'est pour être finalement évacué en « s'achev[ant] en un mouvement de gymnastique suédoise²²⁰ ». Hamlet gymnaste. Non sans cruauté, les scènes de séduction sont assimilées à des parades de cirque

²¹⁵*Bonsoir*, n° 940 et 941, septembre 1921.

²¹⁶Propos repris dans l'article de Louis DELLUC, rubrique « Pellicules », *Bonsoir*, n°1602, 26 juin 1923.

²¹⁷ACHARD M., *Hommage à Charlie Chaplin*, « *Le Petit Homme* », *op. cit.*

²¹⁸Id., « Après le théâtre au cirque, le cirque au théâtre », *Bonsoir*, n° 385, 21 février 1920.

²¹⁹Id., *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, in *Théâtre de Marcel Achard*, tome II, Paris, Gallimard, NRF, 1943, p. 9.

²²⁰*Ibid.* p. 20.

qui se répètent d'amant en amant (danse, chanson, menace, projet suicidaire alignés par Crockson (I, 3) puis Auguste (II, 2)), parades immémoriales des mâles dont Isabelle confie au mutique Monsieur Loyal que « leurs moyens de séduction sont les mêmes²²¹. » Et il n'est pas certain que la fusion en Auguste du clown et du poète – « Je suis presque clown et j'ai toujours été poète²²² » – suffise à renouveler le discours amoureux. Il faudra plutôt qu'il feigne de ne plus aimer Isabelle – technique éprouvée – pour la séduire.

Après la farce carnavalesque de *Celui qui vivait sa mort*, le modèle du cirque permet de renouveler les vieilles structures dramatiques. Mais c'est pour mieux constater les limites d'un monde marqué par la circularité d'attitudes et de discours tournant autour de l'axe du désir. Ce premier modèle, s'il installe un univers poétique singulier, n'a pu être reconduit de manière systématique par la suite : il offre un horizon trop explicitement borné, difficile à assumer même s'il trouvera des échos dans le futur théâtre de l'absurde. Chaplin fit d'ailleurs peu ou prou le même constat, abandonnant après *Le Cirque* (1928) un personnage de clown qu'il ne reprendra que pour une méditation amère sur le spectacle et le masque : *Les Feux de la rampe* (1952) dont la version française est assurée par Achard. De même, ce dernier reprendra ponctuellement les figures stylisées, un goût de la scène rapidement menée, parfois jusqu'au burlesque. Auguste et Isabelle reviendront dans *Le Moulin de la galette*, en 1950. Et il y a de l'Auguste dans le Clotaire de *Jean de la Lune*, comme du clown blanc chez Jef. Mais il va ouvrir son théâtre à d'autres circulations, en particulier la musique présente dès sa première pièce²²³ – *Henry d'Auvergne*, drame musical composé à... dix ans – puis avec les chansons de *Celui qui vivait sa mort* et *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*.

1.2.1.2 Circulation, circularité : la chanson

C'est à un prélude de Claude Debussy, *Minstrels*, que *Voulez-vous jouer...* serait redevable de son climat onirique. Le même musicien aurait inspiré *Le Corsaire* qui « doit beaucoup à la *Cathédrale engloutie*²²⁴. » Entre parodie légère et lyrisme passionné, il existe un territoire parcouru par le musicien français avant le dramaturge, particulièrement sensible dans *Le Corsaire*, qui commence comme une satire et s'achève sur un hymne à l'amour fou. Quand il évoque ses disques favoris, Achard cite d'abord les opéras mettant en vedette de grandes figures lyriques, grandes infidèles ou femmes blessées créées pour la plupart au XIX^e siècle : *Carmen* que l'héroïne de *Mistigri* a interprété magnifiquement, Mimi de *La Bohème*, *La Tosca*, *Madame Butterfly*, Leïla des *Pêcheurs de perles*, *Pélléas et Mélisande*²²⁵....

Cette influence de la musique se manifeste de manière plus ludique avec les titres de certaines pièces, clins d'œil à un répertoire collectif : *Malborough s'en va t-en guerre* (1924), *Jean de la Lune* (1929), *Après de ma blonde* (1946), *Savez-vous planter les choux* (1947)... Elle est complexe et fondamentale dans la première pièce, importante dans la seconde, devient plus anecdotique par la suite. La qualification est générique dès le prologue de *Malborough* :

Ce n'est point à proprement parler, une comédie

C'est une chanson.

Et que vous avez chantée...

²²¹*Ibid.*, p. 45.

²²²*Ibid.*, p. 27.

²²³LORCEY J., *op. cit.*, p. 15-16.

²²⁴*Ibid.*, déclarations de M. Achard reprises p. 388-389.

²²⁵*Ibid.*, p. 242.

Veillez pardonner à l'auteur la liberté grande qu'il va prendre de la chanter après vous.

Et peut-être sur un autre air²²⁶.

Le genre de la chanson est difficile à situer sur la carte dramatique, en dehors d'une promesse de reprise, de circularité vers laquelle oriente le prologue : variation sur une chanson populaire que l'auteur va reprendre « après vous », à partir de la mémoire populaire, mais également après Beaumarchais qui en a repris l'air pour *Le Mariage de Figaro* (II, 5)²²⁷, en l'attribuant déjà à un page mélancolique et amoureux ; circularité de la forme, organisée sur un système de reprise et de variations, commun à la chanson comme forme poétique (Charles d'Orléans, Verlaine) ou populaire. Ici, c'est d'abord l'expression amoureuse qui tente régulièrement de faire retour, puis les figures elle-mêmes répétitives (les quatre z'officiers empruntés à la chanson et leurs dialogues en écho), enfin les chansons qui reviennent tout au long de la pièce. Le genre impose également une stylisation des figures, nécessairement simplifiées dans une chanson par nature elliptique et synthétique, à l'inverse de la fresque ou de l'épopée historique. Achard refuse ainsi la gravité et le réalisme de la pièce historique comme l'approfondissement psychologique, même s'il demeure attentif au vraisemblable dans sa peinture des relations de séduction : quelques répliques vives suffisent à figurer le page transi d'amour ou l'orgueil jaloux de la reine amoureuse de Sarah.

Au delà des tensions génériques suscitées par le déplacement d'un genre musical et poétique vers le domaine théâtral, la pièce illustre le combat entre l'épopée – peinture héroïque d'un Malborough mourant glorieusement au combat – et la chanson moqueuse, dont la fausse superficialité permet de contester le mensonge épique. Ce caractère composite hérite de la chanson originelle, dont les couplets finals semblent avoir été rajoutés, avec une visée parodique, à un chant funèbre²²⁸. Cette dégradation progressive est sensible dans la scène finale. Le page y célèbre le courage du seigneur en déclamant un poème épique ponctué d'hypotyposes :

*Livide, échevelé, n'ayant plus rien d'humain,
Se faisant par l'épée, de sanglantes trouées
Avec des airs moqueurs et des mines rouées
Inlassable, il creusait de funèbres sillons.*

Ou encore

*Soudain frappé à mort, il nous tira son feutre
Dont le panache blanc était taché de roux
C'est ainsi que mourut M. de Malborough²²⁹.*

Mais ce poème devient progressivement chanson, et le page troubadour. Après être passé « insensiblement, en vrai poète, de la prose au vers », puis de la parole au chant, Howard commence à chanter, entraîne dans sa chanson les officiers et la veuve du héros, puis conclut :

²²⁶ACHARD M, *Malborough s'en va t-en guerre*, Paris Théâtre, n°39, 15 août 1950, p. 6.

²²⁷LETERRIER Sophie-Anne, « La Chanson de Malbrouck, de l'archive au signe », *Volume !* [En ligne], 2 : 2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, consulté le 25 octobre 2015. URL : <http://volume.revues.org/2211>, p. 12.

²²⁸*Ibid.*, p. 10.

²²⁹ACHARD M, *Malborough s'en va t-en guerre*, p. 27.

« (avec une espèce de rage, chanté) – Sur la plus haute branche un rossignol chanta²³⁰ », reprise littérale d'un couplet de la chanson. La veuve juge déplacée l'irruption de l'oiseau, image traditionnelle du chant lyrique contredisant ici le projet épique. Howard lui répond par le refrain narquois de la chanson éponyme – « Mironton, mironton, mirontaine » – avant d'exploser de rage : « c'est comme un pleutre, alors qu'il fuyait et, d'une balle dans le dos, qu'a trépassé le héros d'Homère²³¹ », c'est-à-dire Malbourough. Grâce aux compositions de Georges Auric, la chanson revient régulièrement au fil de cette pièce musicale afin de miner progressivement un genre et une figure épiques. Elle permet de mettre à distance une tradition théâtrale (notamment, la tirade épique classique) admirée par ailleurs mais qu'Achard refuse d'endosser. La pièce ne se contente pas d'être rageusement pacifiste. Elle démontre le pouvoir de la musique et de la musicalité du verbe face aux vaines prétentions d'un langage qui tente de se faire image.

Les pièces qui se présentent ensuite comme des chansons le feront avec une ambition de plus en plus tenue. Le Jef de *Jean de la Lune* (1929) est un personnage tombé d'une chanson, associé à deux chansons (celle du titre, celle de Clotaire) jusqu'à les incarner. Les paroles imbéciles de la chanson imaginée par Clotaire (« C'est parce que je t'aime/Que tu m'aimes quand même/Tu m'aimes pour mon amour/Donc tu m'aimeras toujours ») sont reprises par Jef, par Marceline, avant d'inspirer le monologue qui, à la fin de l'acte II, doit réparer l'amour déchiré par les infidélités de Marceline. À la fin de l'acte III, Jef a rejoint sa chanson fétiche pour devenir – dixit Marceline – Jean de la Lune lui-même. Le film liera plus tôt et plus explicitement le protagoniste et la chanson-titre (cf. *infra* 4.1.3). Loin des variations un rien cérébrales de *Malborough*, la chanson offre ici moins un modèle formel qu'une parenthèse soustrayant l'amour aux fluctuations du désir. Si elle demeure malgré tout une source d'inspiration, c'est par sa capacité à se substituer à un discours amoureux qui peine à s'énoncer et à se faire entendre : revenir vers la chanson, c'est revenir vers une expression peut-être naïve de l'amour, mais plus profonde et plus vraie. Guitry le faisait déjà remarquer par son personnage masculin à la fin de celle de ses pièces que Marcel Achard déclarait préférer, *Je t'aime* (1920) :

LUI. - Et si tu veux savoir un peu la vérité, c'est dans quelques chansons qu'on la trouve plutôt ! [...]
Un soir, je me promenais à la campagne dans une allée et je répétais tout bas le mot « amour » dans l'espoir qu'une réflexion profonde, originale ou drôle me viendrait à l'esprit... Je disais « L'amour... quand l'amour... si l'amour... l'amour... l'amour... » et c'était malgré moi des refrains de chansons qui me venaient à la mémoire²³² !...

Méditation ambivalente : la chanson offre-t-elle un retour vers une expression débarrassée des inutiles complications du verbe ? ou souligne-t-elle l'impossibilité de le dire autrement que sur le mode de la répétition, « comme tout le monde²³³ » ? Ou sur le mode de la négation, comme dans *Madame de...* qu'il serait intéressant d'envisager à travers cette influence de la chanson : circularité, musicalité, renoncement progressif aux artifices du discours amoureux, associés au mensonge. Répéter « Je ne vous aime pas », c'est peut-être se tourner vers le modèle musical après avoir constaté l'aporie du verbe.

Dans *Auprès de ma blonde* (1946), le piano fermé, encombré de bibelots divers, demeure muet la plupart du temps. Il s'ouvre brièvement dans l'acte II, le temps de laisser un Toussaint

²³⁰ *Ibid.*, p. 28.

²³¹ *Ibid.*, p. 29.

²³² GUITRY S., *Je t'aime, La Petite Illustration théâtrale*, n°34, 8 janvier 1921, p. 24.

²³³ *Ibid.*

vieillissant déclarer sa flamme à sa maîtresse : « Dzimalaboum » clame le refrain de la chanson, mais « que de choses dans ce « Dzimalaboum ! ». [...] L'attente, la joie, l'enthousiasme, le désir ! » Ce sont les enfants de Toussaint, qui proposent – circonspects et ironiques – ces interprétations du refrain-onomatopée, avant que la maîtresse propose d'y entendre plutôt « L'espoir²³⁴ ! » Toussaint préfère alors refermer le piano. Il demeurera clos jusqu'à la fin de la pièce. La chanson reste pourtant prégnante dans la forme circulaire inspirée notamment du *Cavalcade* de Noël Coward, jusque dans les titres qui introduisent les actes comme autant de refrains : « l'amour contre la vieillesse », « l'amour contre le plaisir », « l'amour contre l'absence », « l'amour contre l'amour », « l'amour contre la jeunesse ». Dans un univers instable, secoué par des convulsions historiques, familiales, le couple central ne peut compter que sur le constant retour vers l'amour. Mais il ne peut plus être chanté, pas plus que les discours convenus ne peuvent être contestés par la forme musicale. La chanson se réduit ici à un modèle formel clos sur lui-même, que l'organisation rétrospective – la pièce commencée en 1939 s'achève en 1889 – tourne vers le passé, comme si Achard, en « partisan de la fuite », préférerait faire demi-tour au seuil de la Seconde Guerre mondiale.

Après-guerre, la production dramatique privilégie la reprise de situations dramatiques conventionnelles, à rebours des hybridations génériques des années vingt et trente. En dehors de son titre et sa conclusion, la comédie-farce *Voulez-vous planter des choux* (1947) ne doit plus grand chose à la forme musicale. *Le Moulin de la galette* (1952) reprend le titre de la chanson de Marcel Legay, et le justifie en faisant référence au cabaret parisien qui l'a inspiré. Un refrain fredonné méchamment par Olivier – figure malfaisante – ironise sur la fidélité du couple formé par Isabelle et Auguste : « Encore une histoire d'amour – Pas comm' les autres – Pas comm' les autres²³⁵. » Le caractère répétitif du refrain contredit l'espérance de singularité exprimée par le texte : la chanson est devenue rengaine.

À cette époque, la forme musicale s'épanouit surtout dans des œuvres aux délimitations génériques plus lisibles, soient deux *musicals* produits au début des années cinquante : *La Valse de Paris* au cinéma (1950), *La P'tite Lili* au théâtre (1951). Deux projets plus ambitieux sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir : le premier correspond au plus abouti des projets cinématographiques voulus et conduits par Achard.

1.2.1.3 L'influence du cinéma ?

L'Hommage à Chaplin – synopsis théâtral inédit – rappelle ce qui rapproche Achard des nombreux écrivains qui furent, comme lui, fascinés par cette figure duelle, à la fois cinéaste et personnage, cinéaste et héritier du théâtre, devenue l'allégorie même du cinéma dans les années vingt et trente. Avant Achard, d'autres artistes ont intégré Charlot à leurs fictions. C'est le cas de Fernand Léger illustrant le poème d'Yvan Goll, « La Chaplinade », ou proposant des variations autour du *Charlot cubiste* dans *Ballet mécanique* (1924), de Louis Aragon ou Philippe Soupault, qui lui inventera une biographie imaginaire²³⁶. Achard lui-même revendique l'influence des burlesques américains (Lloyd, Keaton, Chaplin) pour l'écriture du personnage de... *Domino*²³⁷. Peut-être l'interprétation du personnage éponyme par Jovet justifiait-elle ce rapprochement. Mais ni le texte, ni la mise en scène – décrite très précisément dans le cahier de mise en scène²³⁸ – n'en témoignent de manière évidente. La pièce appartient

²³⁴ACHARD M., *Auprès de ma blonde*, p. 33.

²³⁵ACHARD M., *Le Moulin de la galette*, Paris, La Table Ronde, 1952, p. 74.

²³⁶ABADIE K., *op. cit.*, p. 354-357.

²³⁷ACHARD M., « « Domino » ?... Histoire d'un amour... », *L'Intransigeant*, 14 février 1932, n°19107, p. 5.

²³⁸Cahier de mise en scène établi sous le contrôle de l'Association des Régisseurs de Théâtre, BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 2).

plutôt à un théâtre du verbe chorégraphié avec précision par Jouvet. Le personnage qu'il interprète hérite de Musset et de Pirandello, si bien que la référence à Chaplin semble permettre de faire diversion, et de ne pas approfondir une proximité avec *La Volupté de l'honneur* sur laquelle nous reviendrons. La figure de Charlot se retrouve plus sûrement dans les personnages de vagabonds de *La Vie est belle* (1928) ou *Machin-Chouette* (1964). Dans la première pièce, Charlemagne est un « jeune gueux pittoresque²³⁹ », dans la seconde Colin comme Zozo ont « l'air d'un clown plus que d'un clochard²⁴⁰. » Le clochard comme le clown peuvent détourner avec invention les objets du quotidien (c'est le cas lors de la première apparition de Colin dans *Machin-Chouette*), même si l'invention demeure avant tout verbale. Aussi, *l'Hommage à Chaplin* (1952) demeure-t-il une tentative finalement solitaire de transposer le burlesque essentiellement visuel de Chaplin sur une scène de théâtre, burlesque qui autorise les transformations à vue. La chevelure d'une femme est confondue avec la crinière d'un lion, Charlot devient Mademoiselle Charlot, le collier de perles un chapelet, le biberon une bouteille :

Le bébé pleure. Charlot apitoyé, prend le bébé emmaillotté, le berce, mais n'arrive pas à le calmer. Le bébé a faim, Charlot « emprunte » le litre du peintre, le peint en blanc, ainsi le vin devient du lait que le bébé boit. Charlot finira ce « biberon » après avoir remis le bébé calmé dans sa voiture²⁴¹.

L'enchaînement transgresse finalement l'alliance du burlesque et du vraisemblable pour proposer une succession onirique de gags, qui n'est plus tout à fait chaplinienne, et ne se retrouve pas non plus dans le théâtre d'Achard, en particulier à une époque où il s'affranchit moins volontiers des codes réalistes. Le retour vers le cirque et vers une figure que Chaplin a renoncé à incarner prend d'autant plus la forme d'un rêve, que – rêve dans le rêve – le Charlot imaginé par Achard commence à rêver depuis la prison où on l'a enfermé :

Et nous voyons le « rêve » de Charlot.

Un rideau peint tombe devant les grilles, couvrant le tableau. [...]

Cette scène doit donner une impression surnaturelle : les personnages se meuvent comme des marionnettes, ils portent des masques, les mains en papier-mâché, ils apportent leurs accessoires.

L'animation croissante des avocats, une cacophonie mimée, le poids sévère du juge, l'explication fausse des témoins, fait de cette parodie de tribunal presque un ballet.

Charlot est le seul personnage réel²⁴².

Ce rêve d'un retour vers une forme mixte, plus audacieuse encore que les tentatives du jeune auteur des années vingt, ramène vers une pantomime transcendant le conflit binaire entre arts scénique et filmique²⁴³. Achard renonce à toute représentation réaliste, à toute structure traditionnelle pour une proposition qui – si elle n'arrivait pas si tard, si elle n'était pas restée à l'état de projet, si... – le placerait enfin du côté de l'avant-garde, comme *La Sainte Russie*, autre pièce hybride et audacieuse inachevée. Dans ces deux projets, flotte une certaine

²³⁹ACHARD M., *La Vie est belle*, in *La Belle Marinière – La Vie est belle*, Paris, Gallimard, NRF, 1930, p. 136.

²⁴⁰Id., *Machin-Chouette, Paris-Théâtre*, n°215, 1965, p. 20-21.

²⁴¹Id., *Hommage à Chaplin*, 1952 (?), BnF, fonds Achard, Ecrits - Articles - Conférences (2), p. 3.

²⁴²*Ibid.*, p. 2.

²⁴³RYKNER Arnaud , « Pantomime, pré-cinéma et cinéma : transferts, pulsions, modèles », in CHABROL M., KARSENTI T. (sld.), *op. cit.*, p. 40.

amertume : le personnage de Charlot – mis au rebut – sort au début de la pièce d'une poubelle, est jugé pendant le rêve qui devient cauchemar, rejoint à la fin la figure vieillie du Calvero des *Feux de la rampe*, film dans lequel le rêve du clown s'achève également sur une note tragique²⁴⁴. Est-ce pour cela qu'Achard note alors, dans un entretien avec Jean Mitry, que « dans ce film, si l'on s'éloigne un peu de Charlot, on se rapproche singulièrement de Chaplin. Ce n'est pas son drame personnel, bien sûr, mais c'est une tragédie qui pourrait être la sienne. Pour moi, qui suis auteur, ce n'est pas, je vous assure, ce qui m'a touché le moins²⁴⁵ ! » La tragédie des *Feux de la rampe* est celle de l'artiste abandonné par son public, du clown vieillissant trahi par son corps, et qui préfère renoncer à l'amour. La tragédie de l'artiste se superpose à celle de l'homme, celle du personnage fait écho aux difficultés de l'auteur qui l'a créé : vieillissement, insuccès public de *Monsieur Verdoux*, dont la version française était déjà assurée par Achard. Il conclut son *Hommage* sur un Charlot « vêtu d'un habit sur un immense ventre, perruque blanche, fine moustache. Méconnaissable. Mais nous reconnaissons parfaitement "Calvero" du film *Limelight* », bientôt contraint de rejouer la scène finale du film jusqu'à « l'accident. Calvero est soulevé par un câble et tombe – toujours en jouant le violon – sur le piano qui s'écroule avec lui²⁴⁶. » Le mimodrame s'achève sur un acteur-auteur à la fois méconnaissable – d'autant que le ventre grossi caractérise plus Achard vieillissant que Chaplin – et parfaitement reconnaissable, pour une ultime pirouette burlesque et tragique. Celle-ci trahit une crainte de la défiguration, même s'il est possible de reconnaître – grâce à *Limelight* – l'auteur dans son dernier rôle, vieilli, contraint de répéter les mêmes situations éculées.

La figuration visuelle d'un auteur mis à mal, la tentation du burlesque, la cacophonie surréaliste restent à l'état d'esquisse ; le grand public puis la critique ne connaîtront que le Achard boulevardier et rémunérateur des *Compagnons de la Marjolaine*, écrit la même année que *l'Hommage à Chaplin*. Si elle était accueillie sans réserve, l'inspiration cinématographique conduirait l'œuvre loin de son port d'attache, des caractéristiques que le grand public associe désormais à Achard : dialogue brillant, structure efficace, guerre des sexes à partir de positions solidement établies. Mieux vaut finalement rejouer les situations déjà connues, selon une logique circulaire.

D'ailleurs, le dramaturge refuse régulièrement de reconnaître l'influence du cinéma sur son théâtre. Nous avons noté en introduction qu'il prophétisait dès l'avènement du parlant qu'« une démarcation de plus en plus nette se fera entre le théâtre et le cinéma parlant²⁴⁷. » Près de quarante ans plus tard, près de quinze ans après *l'Hommage à Chaplin*, il affirmera avoir accompli cette prophétie et réussi à soustraire son œuvre dramatique à l'influence du septième art :

L'apport du cinéma dans mon théâtre n'a été sensible que dans une pièce que tout le monde a oubliée – et que j'ai fait mon possible pour oublier moi-même, sans y arriver tout à fait – qui fût un de mes échecs les plus réussis... Cela m'a permis de renoncer à faire participer le cinéma à mon inspiration.

²⁴⁴La relégation de Charlot dans une poubelle n'est pas sans rappeler la fin de la marionnette verte interprétée par Totò dans le sketch *Che cosa sono le nuvole*, filmé en 1967 par P.P. Pasolini pour le film collectif *Capriccio all'italiana*. Totò « finit à la décharge public, le regard dirigé vers le ciel, et découvre ainsi l'azur et les nuages », si bien que Pasolini bâtit « ainsi l'un des plus beaux « tombeaux » que le cinéma ait érigé à un acteur », comme le note C. VIVIANI, in *Le Magique et le Vrai, L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, Collection « Raccords », 2015, p. 175. Comme il est peu probable que le cinéaste italien ait eu connaissance du texte de Marcel Achard, il est troublant de constater la proximité des situations imaginées pour annoncer la disparition des grandes figures clownesques ayant régné sur les cinématographies italienne et américaine, et même mondiale en ce qui concerne Chaplin.

²⁴⁵Entretien avec Jean MITRY, novembre 1952, repris in LORCEY J., *op. cit.*, p. 241.

²⁴⁶ACHARD M., *Hommage à Chaplin*, p. 5.

²⁴⁷Id., « Romance avec ou sans parole », art.cit., p. 7.

C'est dire qu'il n'a pas contribué à mon évolution²⁴⁸ !

La réponse, admirablement floue, rend difficile l'identification du point de bascule à partir duquel le dramaturge aurait « renonc[é] à faire participer le cinéma à [son] inspiration » : *Domino* (1932), pour lequel Achard lui-même affirmait avoir renouvelé les figures de la commedia dell'arte en les fusionnant avec celles du burlesque américain ? *La Femme en blanc* (1933), dont Edouard Bourdet notait qu'elle était construite comme un film et comportait un « grand nombre de procédés qui y sont en usage », jusqu'aux fondus, aux enchaînés²⁴⁹ ? *Le Corsaire* (1938), qui entrelace le récit de pirate et sa reconstitution hollywoodienne ? Aucune de ces pièces n'a été un échec public, et leur nombre interdit de considérer comme si rare l'influence du cinéma sur le théâtre achardien. Il en reprend certains codes (le film de gangster, le film de pirate), des innovations structurelles (le flash back enchaîné de *La Femme en blanc*, le parallélisme des séquences du *Corsaire*). S'agissant des trois dernières pièces citées, Jeanyves Guérin considère que le cinéma a effectivement été une source d'inspiration et de renouvellement pour le dramaturge²⁵⁰. Achard craindrait-il que son originalité ne soit pas reconnue comme spécifiquement théâtrale, à une époque où il considère, non sans amertume, son activité cinématographique comme révolue ? Il est vrai que l'hybridité des arts demeure perçue avec méfiance, comme en témoigne la réception du *Corsaire* par Colette, qui lui reproche de trop emprunter au cinéma :

Me faut-il accuser le cinéma, qui fit souvent, aux dons d'Achard, un appel justifié ? Est-ce lui qui abuse le dramaturge délicieux sur ce qui appartient au théâtre et sur ce qui lui reste interdit ? [...] En soulignant que les tableaux sont alternés, je formule mon principal grief contre la réalisation théâtrale. Seul le cinéma pouvait mêler 1716 à 1938 [...]»²⁵¹.

À travers la dénégation d'Achard, le cinéma est en tout cas perçu comme un écueil. Son influence se fera, il est vrai, moins sensible dans les pièces proposées après-guerre, même si la structure rétrospective et le parallèle entre deux niveaux du récit (la fiction historique/le récit cadre) reviennent encore dans *Le Mal d'amour* (1955).

De même une stylisation débarrassée des conventions réalistes se retrouvera dans les *musicals*, qui s'inspirent du cinéma même quand ils sont destinés à la scène : les codes du film de gangster sont repris dans *La P'tite Lili*, ainsi que certains procédés empruntés au cinéma. Le deuxième tableau de l'acte I propose ainsi une habile transposition du montage alterné qui, pour n'être pas radicalement nouvelle – dès 1908, Fritz Erler, décorateur du *Künstlertheater* de Munich, avait conçu pour *Faust* deux parois mobiles permettant de passer rapidement d'un espace à l'autre²⁵² ; Achard lui-même s'était inspiré du dispositif pour le dernier acte du *Joueur d'échecs* (1927), mis en scène par Dullin – en tire un habile parti. La mise en scène, inscrite dans les didascalies donc assumée par l'auteur, se joue sur deux espaces (une chambre ; le hall de l'hôtel), deux moitiés de scène éclairées à tour de rôle ou simultanément, selon les nécessités du suspense. Achard fait en sorte que le passage d'un espace à l'autre s'effectue à des moments critiques, qu'il choisit d'interrompre brusquement :

Eric. - Seulement, je vous assure, dans un mois...

²⁴⁸ACHARD M., lettre en réponse à un questionnaire envoyé par « Paul B. Marian, écrivain, membre de l'Union des écrivains roumains, Bucarest », datée du 26 novembre 1966, BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2).

²⁴⁹Critique reprise par Jacques LORCEY, *op. cit.*, p. 148-149.

²⁵⁰GUÉRIN J., *op. cit.*, p. 140, 154 et 348.

²⁵¹COLETTE, « *Le Corsaire* », *Le Journal*, 3 avril 1938, p. 1-2.

²⁵²AMIARD-CHEVREL C., « Frères ennemis ou faux frères (théâtre et cinéma avant le parlant) », in *op. cit.*, p. 13.

Restaud. - Dans un mois ? Mais mon pauvre vieux, l'autopsie est la seule chose qui puisse encore t'arriver.

(Silence. Ils se regardent.)

(La lumière change. L'intérieur de la chambre s'efface. On revoit Lili plongée dans ses journaux. [...])

(La lumière change. Mais cette fois, le hall et la chambre sont également visibles. Avec Mario qui suit des yeux rêveusement une Lili déjà disparue et Eric qui dit à Restaud:)

Eric. - Vous allez me tuer ?

Restaud. - Je vais t'abattre comme un chien. [...]

(La lumière change. La chambre d'Eric s'éteint)²⁵³

L'influence du film noir dépasse ici la simple reprise de ses personnages et situations. Elle se manifeste par les procédés suscitant le suspense : la simultanéité des actions, l'obscurité partielle dérobant à nos regards une action violente imaginée autant qu'appréhendée. Le dramaturge retrouve ainsi une cinématographisation d'autant plus présente avant-guerre qu'elle était parfois soulignée par les metteurs en scène : Dullin ou Bernstein, notamment. Après avoir innové par la projection d'images sur les visages dans sa mise en scène de *Chacun sa vérité* (1924), le premier fait projeter deux ans plus tard des gros plans du personnage éponyme – qu'il interprète – dans l'adaptation théâtrale de *Joueur d'échecs* élaborée avec Marcel Achard. Le second, quant à lui, s'inspire de l'expressivité du traitement sonore cinématographique, particulièrement perceptible au début du parlant²⁵⁴, pour sa mise en scène d'*Adam* : un dialogue tendu entre Hugo Saxel et Catherine est ponctué de sonneries de téléphones stridentes qui en soulignent l'agressivité. Ainsi, l'écriture d'Achard aura – fort logiquement – pu être influencée par des mises en scène innovantes de ses propres pièces : manière pour l'auteur non seulement de dialoguer à distance avec ses metteurs en scène, mais également de récupérer une partie de l'autorité auctoriale perdue au cours du « siècle des metteurs en scène ». L'influence du cinéma, indéniable et pourtant pour partie niée par le dramaturge, semble problématique. D'abord parce que sa compréhension demeure complexe : les analyses intermédiaires ne cessent de bouleverser la chronologie et la cartographie des influences. Ensuite, parce qu'elle est fondée sur un rapport de concurrence, non seulement entre les sphères cinématographique et théâtrale, mais aussi entre les dramaturges et les metteurs en scène. S'inspirer du cinéma permet d'intégrer la mise en scène à une écriture qui récupère un pouvoir qu'on lui a contesté. Mais cela ne revient-il pas à faire allégeance à un art qui incarnerait, mieux que le théâtre, la modernité ? ou à faire un pas vers le cinéma, à l'envisager comme un territoire rêvé (Charlot), peut-être un territoire de repli ?

1.2.1.4 La bibliothèque d'un honnête homme

L'influence littéraire paraît moins polémique ; et plus diffuse compte tenu de la quantité et de la dispersion des classiques évoqués par Achard, parfois identifiés par d'autres. Diffuse, et partant plus incertaine, surtout si l'on ne distingue pas le théâtral du littéraire. Mais pour le

²⁵³ACHARD M., *La P'tite Lili, Paris-Théâtre*, n°48, 1951, p. 18-20.

²⁵⁴BARNIER Martin, « Pratique du son électrique au théâtre et au cinéma, 1920-1940 », in LARRUE Jean-Marc, PISANO Giusy (sld.), *Les Archives de la mise en scène: Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq/Université de Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2014, p. 33.

théâtre, déjà : Molière, Corneille, Marivaux, Beaumarchais, Hugo, Dumas, Musset, Becque, Guitry, Pirandello... Autant d'auteurs cités au fil des entretiens par Achard, qui y ajoute des romanciers (Stendhal, Dumas, Dostoïevski) et quelques poètes (Verlaine, Apollinaire, Racine, qu'il considère plus comme un poète que comme un dramaturge)²⁵⁵. Le tout compose davantage la bibliothèque d'un honnête homme – soucieux d'équilibre et de diversité – qu'un panorama singulier.

Un catalogue manuscrit, rédigé par Achard, indique le contenu de sa bibliothèque personnelle en 1966²⁵⁶. On y retrouve certains des classiques signalés (Racine, Marivaux, Labiche, Courteline...), mais aussi des auteurs quantitativement très présents sans avoir jamais été présentés comme des modèles : l'intégrale de Zola ou Proust peut se justifier par leur statut de classiques, d'autant plus que Juliette Achard a dû participer à la composition d'une bibliothèque enrichie par de nombreux présents, au delà de l'envoi d'ouvrages dédiés par leurs auteurs (Vilmorin, Cocteau, Desnos ou Gide). Examiner la bibliothèque d'un dramaturge demeure une opération problématique tant il demeure difficile de mesurer la part d'aléatoire intervenant, au delà du goût singulier, dans sa composition : les chercheurs ayant travaillé sur les bibliothèques de Pirandello²⁵⁷ ou Anouilh²⁵⁸ en témoignent.

Néanmoins, la présence de l'intégrale de Gide permet d'étayer l'hypothèse de la relation dialogique que l'œuvre dramatique et scénaristique d'Achard semble entretenir avec celle de l'auteur de *Corydon* des années trente à quarante. De même, nombreuses sont les pièces de Bernstein, publiées dans *L'Illustration*, à être référencées.

La culture d'Achard apparaît profondément classique, y compris dans son refus des trop radicales avant-gardes : conspués dans ses conférences ou les médias, Jarry, Beckett ou Ionesco sont absents de la bibliothèque. Le retour vers les classiques passe par un goût – lui-même classique et qui le fait pencher plutôt du côté des Anciens que des Modernes – pour l'imitation, le pastiche, la citation. *Tartruffe*, écrit à 16 ans, est déjà une parodie de Molière, comme *Rodrigue de Marseille*²⁵⁹ sera une parodie de Corneille mêlée d'accents pagnolesques, ou *Les Sourires Inutiles* (1947) un habile pastiche de Marivaux en même temps qu'un commentaire sur ceux de ses thèmes qui intéressent le plus Achard : le brillant mais aussi la vanité du discours, la coquetterie féminine, les relations entre l'auteur et son personnage.

Molière est la figure littéraire la plus souvent donnée comme un modèle, jusque dans une « Apologie de Monsieur de Molière²⁶⁰ » de 1966 dans laquelle son thuriféraire rappelle ses grandes qualités. Méprisé – nous dit Achard – d'abord par ceux qui lui préféreraient les drames de Shakespeare, Corneille et Racine, plus tard par les « Maisons de la Culture » qui jouent Brecht, Pinter, Beckett, Adamov ou Ionesco, Molière serait pourtant le classique parmi les classiques, « notre saint patron » : profondément humain, homme de théâtre profondément, populaire, audacieux par son traitement de la religion et du libertinage et son goût pour les répliques claires et frappantes. Révéré donc par « ceux du théâtre », c'est-à-dire les humbles artisans qui participent à sa réussite et certains auteurs lucides (Courteline, Guitry, Anouilh, et bien sûr Achard), il transforme en chefs d'œuvre « même les pièces de circonstance ». Enfin,

²⁵⁵Entretiens synthétisés et cités par LORCEY J., *op. cit.*, p. 388 ; les références apparaissent également dans les conférences rassemblées in BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles et conférences (1) et (2).

²⁵⁶Catalogue de la bibliothèque, 59 p. ; catalogues manuscrits de *L'Illustration*, dans deux carnets (31 et 35 p.). BnF, fonds Achard, Agenda 2.

²⁵⁷BUDOR D., « Le "chantier" Pirandello », in GRÉSILLON A., MERVANT-ROUX M.-M., BUDOR D. (sld.), *op. cit.*, p. 109.

²⁵⁸BEUGNOT Bernard, « Chemins génétiques chez Jean Anouilh », in *ibid.*, p. 125.

²⁵⁹ACHARD M., « Rodrigue de Marseille, projet de scénario pour un film à succès », *Marianne*, 17 avril 1935.

²⁶⁰Id., « Apologie de Monsieur de Molière », préface à l'édition des œuvres de Molière par la Nouvelle Librairie de France, 1966, BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles et conférences (1).

il est profondément français, ce qui explique que son génie échappe à Ionesco, « paysan du Danube²⁶¹ ». Le discours, écrit alors que la carrière d'Achard patine, prend des accents amers, et même nationalistes quand il oppose au saint patron du théâtre français les modernistes honnis aux patronymes étrangers. Il reprend en tout cas les qualités essentielles rappelées au fil des articles, des conférences et des entretiens dans lesquels l'auteur de *Tartruffe* désigne ses modèles : un théâtre censé être tourné vers le public populaire, essentiellement comique, remarquable par la vivacité et l'audace de ses dialogues.

À la même époque, alors que son inspiration s'épuise visiblement, après le triomphe de *Patate* puis de *L'Idiot*, le dramaturge prolonge la tradition classique de l'imitation en proposant des variations sur des motifs créés par Molière et Eugène Sue, ou des adaptations de textes anglo-saxons, œuvres de circonstances assez mineures signalant néanmoins qu'il ne retient pas uniquement des modèles hexagonaux.

1.2.1.5 Le modèle anglo-saxon

Dans la bibliothèque, frappe l'importance du corpus anglo-saxon auquel le dramaturge – revendiquant sa francophilie – fait plus rarement référence mais dont la présence ne surprend guère compte tenu des caractéristiques génériques de plusieurs de ses pièces et scénarios. Les romans noirs ou à énigmes, signés Raymond Chandler, Dashell Hammet ou Ellery Queen, composent une part importante de ce corpus. Dès 1933, le doublé *Pétrus/La Femme en blanc* annonçait le goût de l'auteur pour, respectivement, les codes du film policier et les morts énigmatiques. Ceux-ci se retrouveront dans *Nous irons à Valparaiso* puis, sur un mode plus léger et parodique, dans *La P'tite Lili*, *Les Compagnons de la Marjolaine* ou *L'Idiot*. Au cinéma, l'adaptation de *Pétrus*, mais également *Une étoile disparaît* (1932), *Gribouille* (1937), *L'Alibi* (1937), *Mademoiselle X* (1945)... jusqu'à *Escapade* adapté en 1957 de William Irish, témoigneront de cette veine noire.

Les pièces anglo-saxonnes sont également présentes en masse, avec des auteurs dont la présence est significative. Elles sont le plus souvent en langue originale, ce qui ne pose pas de difficultés à un lecteur qui maîtrise l'anglais depuis ses premiers séjours à New-York et Hollywood, au début des années trente. Dominant, comme pour les romans noirs, les œuvres d'auteurs américains : Lilian Hellman pour neuf pièces, Paddy Chayefsky pour deux textes (*The Goddess* et *The Tenth Man*), écrits après que le jury cannois dont faisait partie Achard a remis la Palme d'or à l'adaptation de *Marty*, ou Tennessee Williams pour six pièces. Elles signalent l'attention accordée aux succès dramatiques outre-atlantique. En témoigne notamment une pièce « sudiste » située à la Nouvelle-Orléans : *La Demoiselle de petite vertu* (1949). Achard l'écrit peu de temps après les premiers succès de Williams qui, au même titre qu'Hellman, Edward Albee, Gore Vidal, William Gibson ou Arthur Miller, propose des drames efficaces, parfois scandaleux. Ceux-ci sont susceptibles d'inspirer un auteur très attentif à la réception publique de ses pièces, voire à leur potentiel d'adaptation cinématographique.

Son admiration pour le dynamisme de la production théâtrale américaine est assez ancienne. Dès 1937 ou 1938, Achard avait rédigé pour Bernstein, chargé de représenter le théâtre français à l'occasion de l'exposition universelle, une note de synthèse sur les dramaturges américains les plus en vus²⁶². Il y donne ses appréciations avec franchise, attribuant même des notes sur vingt : Maxwell Anderson, noté dix-huit sur vingt, serait « le plus important auteur dramatique américain contemporain²⁶³ », même si Achard lui préfère

²⁶¹*Ibid.*, p. 3.

²⁶²Id., « Notes pour Henry Bernstein », BnF, fonds Achard, Ecrits-Articles-Conférences (1).

²⁶³*Ibid.*, p. 1.

personnellement Georges Kaufman, « l'homme qui a le plus de succès en Amérique », noté quant à lui vingt sur vingt. De Kaufman, Achard déclare apprécier plus particulièrement, en dehors des *musicals* *Of Thee I Sing* et *I'd Rather be Right, Once in a Lifetime* (1930), satire des studios hollywoodiens au début du parlant, comme *Le Corsaire*. Lors de la création – à laquelle Achard a pu assister en voyageant aux États-Unis entre 1931 et 1935 – Kaufman interprétait lui-même le rôle du dramaturge-scénariste aux prises avec les studios. Ce rôle fait écho à la propre expérience hollywoodienne du dramaturge français, et annonce ses collaborations parfois tendues avec les producteurs ou réalisateurs. Une autre pièce de Kaufman a pu influencer Achard : *Merrily We Roll Along* (1934), écrite en collaboration avec Moss Hart, s'organise selon une structure rétrospective reprise dans *Auprès de ma blonde* (1946). Auteur, acteur, Kaufman serait également « le meilleur metteur en scène de théâtre en Amérique et le meilleur "timer" » : par sa polyvalence, son sens du rythme et du public, l'auteur américain constitue un modèle de réussite pour son alter-ego français. Achard déplore simplement que ses pairs ne lui attribuent pas tout à fait la même reconnaissance puisque, « dans l'opinion générale », il est douteux « qu'il vaille plus de 16 ». À l'inverse, il remet en cause certaines gloires du théâtre : ainsi Thornton Wilder ou le grave Eugene O'Neill, qu'on ne peut critiquer « sans passer pour un imbécile », ne vaudraient pas plus de douze sur vingt. De manière générale, les qualités attendues semblent être le sens du dialogue, qui doit être « brillant », « spirituel », le sens du comique, le sens du public, autant de qualités qu'Achard appréciait déjà chez Molière.

La transposition des modèles anglo-saxons ne va pas sans poser problème. Plus prégnante dans le théâtre achardien à partir des années cinquante, elle peut expliquer l'efficacité plus tapageuse et superficielle de pièces désormais moins soucieuses d'approfondir une thématique, la psychologie des personnages ou les enjeux d'une époque que de transposer – parfois mécaniquement – des structures dramatiques : le *whodunit* censé fournir un fil conducteur aux dialogues des *Compagnons de la Marjolaine* ou de *L'Idiote* est assez laborieux, la peinture de la province conventionnelle tant la recherche d'efficacité dramatique prime sur l'audace et la sens de la nuance qui faisaient le prix des premières pièces.

Ajoutons quatre auteurs anglais. De Shakespeare, J.M. Barrie et Georges-Bernard Shaw, Achard possède l'intégrale ou le florilège. Son admiration pour le troisième est notée dans l'agenda de 1956 : la lecture de la première partie de *Back to Methuselah* « [l]'éblouit et [le] terrasse²⁶⁴ », alors qu'il poursuit l'écriture de *Patate*. Très ambitieuse fresque composée de cinq pièces, le texte de Shaw balaye l'histoire de l'humanité depuis l'origine jusqu'au futur, sur plus de trente millénaires. Au delà du poids des modèles dramatiques, leur ambition et l'évidence de leur réussite peuvent terrasser, peut-être paralyser le lecteur-scripteur. Un quatrième dramaturge anglais complète la tétralogie : Noël Coward, pour six pièces dont *Cavalcade* (1931), un des modèles structurels d'*Auprès de ma blonde* (pièce composée en 1939, créée en 1946²⁶⁵) puis du film *Untel père et fils* – avec *Merrily...* de Kaufman et Hart qui renouvelait déjà la structure de *Cavalcade* en l'inversant. *Cavalcade*, fresque aux ambitions plus modestes que celle de Shaw, modèle de saga familiale et patriotique rapidement adaptée au cinéma, saute de génération en génération, de chanson en chanson.

²⁶⁴ Agenda de 1956, à la date du 23 mai, BnF, fonds Achard, Agendas 3.

²⁶⁵ Sur la page de garde du carnet de notes concernant *Auprès de ma blonde*, l'adresse indiquée (115 Bd St Germain) n'est celle de Marcel Achard que de 1933 à 1939 (cf. LORCEY J., *op. cit.*, p. 152 et 181).

1.2.1.6 Circularité : après la chanson, le musical

De prestigieuses *musicals* composent une part non négligeable de la bibliothèque. Nombre des grands succès des années quarante à soixante, signés Kaufman, mais aussi Oscar Hammerstein II, Arthur Laurents, Alan Jay Lerner, Frederick Loewe, Richard Rodgers ou Stephen Sondheim, sont présents : *My Sister Eileen* (1940), *Carmen Jones* (1943), *Brigadoon* (1947), *Allegro* (1947), *Flower Drum Song* (1958), *The Sound of music* (1959), *Gypsy* (1959), *Funny Girl* (1964)... Les goûts d'Achard le portent vers des spectacles qu'il a pu découvrir à Broadway (ses carnets personnels et sa correspondance en témoignent), puis dont il a conservé le livret et la partition. Cette source d'influence majeure devra être prise en compte pour l'examen de ses pièces ou films musicaux, au même titre que son goût pour la musique classique, la chanson populaire, l'opérette (Jacques Offenbach ou Franz Lehar²⁶⁶) et que sa collaboration avec Lubitsch.

Son goût pour la chanson, sensible dès ses premiers spectacles, trouve un prolongement dans la fréquentation des maîtres du genre, mais aussi la création d'œuvres musicales, à des degrés divers. Tout au long de sa carrière, des pièces et des films constituent un pont entre les médiums, puisque les films musicaux sont souvent adaptés de succès de la scène, les œuvres scéniques inspirées de films ou de codes cinématographiques.

Sa brève carrière hollywoodienne l'associe à deux *musicals*, et notamment *La Veuve Joyeuse* (1934), adaptation de l'opérette de Victor Léon et Léo Stein et dernière incursion notable de Lubitsch dans le genre. Achard s'en souviendra dans *La Valse de Paris* (1949), qui reprend la figure et certains airs d'Offenbach pour constituer la plus convaincante de ses réalisations cinématographiques. L'alliance de la scène et du film se retrouve dans *La P'tite Lili* – qui transpose à la scène les codes du film noir – ou dans *La Polka des champions* (1961), très libre adaptation de *Certains l'aiment chaud*. À la fin de sa carrière, *Eugène le Mystérieux* (1964) pour la scène, et en 1973 le projet d'une vie d'Offenbach en treize épisodes pour la télévision française, poursuivent dans cette veine. Enfin, s'il faut regretter que Max Ophüls ait été débarqué par les producteurs de l'adaptation de *Mam'zelle Nitouche*, après avoir conçu avec Achard et Jacques Natanson une adaptation pirandellienne de l'opérette française étourdissante d'invention et de vivacité, on peut s'en consoler en envisageant *Madame de...* comme un autre film musical, non plus chanté en dehors des vocalises liminaires, mais associant de manière très concertée les valse de Georges Van Parys, la musicalité d'un dialogue très achardien, la voix de Danielle Darrieux et les mouvements de caméra chorégraphiés. Le tout s'organise autour de la figure du cercle, figure de la reprise et de la variation typiquement musicale. Peut-être s'agit-il du troisième grand « film-valse » auquel Achard ait collaboré, après *La Veuve Joyeuse* et *La Valse de Paris* : Marie Cadalanu propose cette désignation générique²⁶⁷ pour des films organisés de manière profondément musicale, ce qu'est *Madame de...* même s'il ne s'agit pas strictement d'un *musical*. Le film d'Ophüls nous semble en tout cas jouer avec cette filiation, et se situer dans la continuité de Lubitsch, dont il reprend la fluidité, le goût de la litote, le mélange de lyrisme et d'ironie pour peindre un univers qui hérite également du *Mayerling* d'Anatole Litvak. Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

Ainsi, l'examen des références avouées et des goûts littéraires dessine un territoire relativement circonscrit mais qui, au delà du rejet radical des représentants les plus radicaux de la modernité théâtrale, témoigne d'un goût assez hétéroclite : grands classiques français,

²⁶⁶CADALANU Marie, « De *La Veuve joyeuse* à *La Valse de Paris* », in VIVIANI C. (sld.), *Double Jeu*, op. cit., p. 74.

²⁶⁷*Ibid.*, p. 71 et 79.

dramaturges américains contemporains, romans noirs, *musicals*... Goût de l'écart dont témoigne notamment l'agenda de l'année 1931²⁶⁸ : Achard profite de son séjour berlinois pour découvrir *Mann ist Mann (Homme pour homme)* de Brecht, assiste en France à la première triomphale de l'adaptation cinématographique de *Jean de la Lune*, part aux États-Unis où il découvre les derniers films de Chaplin ou Sternberg, puis l'adaptation théâtrale de *Peter Ibbetson*... Il passe ainsi de la distanciation brechtienne au lyrisme de Georges du Maurier, de la salle de théâtre à la salle de cinéma, dans une circulation constante dont ses œuvres vont témoigner. Comme nombre de ses contemporains, c'est d'abord l'influence du modèle pirandellien qui se fait sentir, plus que celle du trop radical modèle brechtien, dont l'influence se manifesterait avec retard sur le théâtre français, après-guerre. Avant-guerre, Pirandello paraît incontournable, y compris pour nombre de cinéastes.

1.2.2 Le modèle pirandellien

1.2.2.1 Le modèle de la première moitié du siècle

Son influence se retrouve chez de nombreux dramaturges français, au point que Georges Neveux peut déclarer, au sujet de la création française de *Six personnages en quête d'auteur*, que « tout le théâtre d'une époque est sorti du ventre de cette pièce²⁶⁹. » Cinquante ans après ce premier constat, Jeanyves Guérin ajoute que « sans ses pièces, Armand Salacrou, Michel de Ghelderode, Marcel Achard, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, n'auraient pas écrit la même œuvre. Ces dramaturges lui empruntent qui une thématique, qui des procédés. »²⁷⁰ Emprunts très diversifiés et d'autant plus largement diffusés qu'ils se retrouvent dans des sphères très diverses, depuis le théâtre existentialiste de Sartre jusqu'à ce théâtre plus populaire, que Guérin qualifie de « boulevard littéraire », représenté par Salacrou, Bernstein²⁷¹ ou Achard.

Aux côtés d'Anouilh, représentant d'un théâtre précieux et littéraire, pourrait également prendre place Giraudoux, dont le parcours a déjà été rapproché de celui d'Achard. En dehors de leur commune collaboration avec Jouvet, et de la manière dont le théâtre de l'auteur d'*Intermezzo* impose, sur la durée, une cohérence qui fait finalement défaut à celui d'Achard, tous deux manifestent un goût pour la métathéâtralité, dont il reste à dégager ce qu'elle doit respectivement au théâtre baroque et à Pirandello. Yves Landerouin trace une ligne de partage, en établissant que l'évocation métaphorique du monde comme scène, *theatrum mundi*, hérite d'abord du théâtre baroque, tandis que le pirandellisme peut être identifié à partir du moment où le personnage commente sa fonction dramatique²⁷², c'est-à-dire où le modèle dramatique cesse d'être simplement une analogie. C'est le cas, par exemple, du droguiste d'*Intermezzo*, du jardinier d'*Electre* ou de Hans dans *Ondine*. Ils transgressent « la limite ontologique assignée au personnage par la tradition du théâtre "bourgeois"²⁷³ », en commentant leur rôle non seulement au sein d'un monde compris comme une scène, mais dans l'œuvre dramatique elle-même. C'est la nouveauté de cette transgression que soulignait Pirandello à travers la réaction indignée du directeur de théâtre devant les personnages commentant leurs rôles dans *Six personnages*... Chez Giraudoux comme chez Pirandello, ce discours sur leur rôle est

²⁶⁸ Agenda 1931, BnF, fonds Achard, Agendas 3.

²⁶⁹ NEVEUX Georges, *Arts*, 16 janvier 1957, repris par Paul RENUCCI, in PIRANDELLO Luigi, *Théâtre complet*, tome I, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 1359.

²⁷⁰ GUÉRIN J., *op. cit.*, 2007, p. 154.

²⁷¹ LANDIS Johannes, *Le Théâtre d'Henry Bernstein*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 310.

²⁷² LANDEROUIN Yves, « Giraudoux et le pirandellisme », in COYAULT S.(sld.), *op. cit.*, p. 58.

²⁷³ *Ibid.*, p. 59.

également discours sur la destinée humaine : comment le protagoniste peut-il échapper au rôle qui lui a été assigné ? ou comment peut-il, à l'inverse, s'accomplir à travers un rôle qui lui fournit une substance ?

C'est dans ce contexte qu'est créée pour la première fois une pièce d'Achard, *Celui qui vivait sa mort*, le 9 mai 1923, un mois après la création triomphale de *Six personnages en quête d'auteur* par Pitoëff, six mois après la première représentation française d'une autre pièce de Pirandello qui va jouer un rôle essentiel dans la structuration du théâtre achardien : *La Volupté de l'honneur*, mis en scène, comme la pièce française, par Dullin. Achard, qui a assisté à ces deux créations, en garde un souvenir ébloui : celle de *La Volupté de l'honneur* l'a « frappé comme un éclair » tandis qu'il garde en mémoire, trente ans plus tard, l'émerveillement et l'excitation des spectateurs assistant à la première de *Six personnages*...²⁷⁴

Pourtant, les personnages de la farce historique d'Achard commentent la relativité des rôles sociaux ou rapprochent la folie jouée de la folie réelle en ressortissant encore à la représentation baroque du monde, et plus lointainement, si l'on suit Bakhtine, à l'inversion carnavalesque médiévale. « Ma folie est obligatoire... La vôtre, c'est du luxe » déclare le fou au roi, qui lui répond :

Tu as dû remarquer que je ne riais jamais que de moi ou de mes folies. Je suis le seul qui aie le droit de rire de moi. Et je suis drôle : je vaux d'avoir au moins un spectateur. Si tu veux être drôle, ressemble-moi.

Le Fou. - Alors, pourquoi avez-vous un fou ?

Le Roi. - Pour me voir.

Le Fou. - Vous avez des miroirs déjà.

*Le Roi. - (Enroulé de son manteau). Ils manquent d'intelligence*²⁷⁵.

Puis le roi échange son sceptre contre la marotte du fou, sa couronne contre son bonnet²⁷⁶. L'inversion carnavalesque est figurée littéralement, à travers l'échange des signes sociaux qui sont bien désignés comme signes théâtraux, mais d'un théâtre donné encore – de manière baroque – comme la clé d'un monde placé sous le signe de l'arbitraire et de la folie.

Il faut attendre *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, créé un semestre plus tard, pour que l'analogie théâtrale héritée du baroque bascule plus nettement vers une métathéâtralité d'inspiration pirandellienne. Les clowns rompent avec les codes mimétiques, et commentent effectivement leurs propres rôles, puisque conscients d'être des clowns sur une scène. La scène de séduction est introduite par Isabelle qui décrète : « Je suis coquette. C'est mon rôle. Je l'ai trop joué » puis « Croyez-moi pour la scène de séduction, pas de romance ! » « Rideau²⁷⁷ », dit-elle en conclusion. Autrement dit, c'est la représentation d'une scène de séduction, avec ses codes, ses artifices spécifiquement théâtraux et circassiens, qui est ici l'enjeu en tant que tel, plus que la représentation mimétique de la séduction. De même, la salle est intégrée à l'espace théâtral, grâce à des personnages conscients de la présence du public, puis à l'irruption d'Auguste qui demande :

²⁷⁴ACHARD M., correspondance avec Thomas BISHOP reprise dans l'ouvrage de ce dernier, *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1960, p. 5-6. [Toutes les traductions sont de l'auteur de cette thèse, sauf mention contraire].

²⁷⁵ACHARD M., *Celui qui vivait sa mort*, p. 70.

²⁷⁶*Ibid.*, p. 71.

²⁷⁷*Id.*, *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, p. 14-16.

Voulez-vous jouer avec moi ? [...] Je suis dans le public. Voulez-vous jouer avec moi ?

Crockson, avec dédain. - Nous ne jouons pas avec le public.

Auguste. - Oh ! Monsieur Crockson !

Crockson. - Vous savez mon nom ?

Auguste. - Je viens tous les soirs²⁷⁸.

Crockson est simultanément personnage, acteur jouant son propre rôle « tous les soirs », et même auteur de ce rôle puisqu'il est interprété par Achard lors de la création. Mais le territoire pirandellien – circonscrit par les premières pièces jouées en France et particulièrement *Six personnages...* – est parcouru ici de manière ludique, sans que les rapports entre rôle, personnage et auteur soient approfondis à travers des discours métaphysiques, esquissés sans être jamais développés. Il est d'abord territoire de jeu, donc d'action et de jeux de rôles, plus qu'il n'alimente un discours métathéâtral, en tout cas dans la bouche des personnages. De même, le jeu théâtral sur les rôles demeure dans les limites du vraisemblable dans *Domino*, de la fantaisie dans *Le Corsaire*, sans plonger dans les abyssales interrogations pirandelliennes sur la vérité, l'identité, la création. Le pirandellisme achardien est précurseur, ce qui explique que son premier théâtre ait pu être associé à l'avant-garde. Mais il se développe d'emblée dans des limites claires, même si l'action sort du cercle de la piste pour intégrer la salle et interpeller le public.

Le questionnement sur l'identité et le rôle social était déjà présent chez Marivaux, autre modèle du théâtre achardien. Mais le dramaturge italien prolonge ces interrogations au-delà du réalisme psychologique pour bouleverser les certitudes sur la vérité même des êtres et des situations : aucune version de la fable n'est validée à l'issue de *Chacun sa vérité*, pièce mise en scène par Dullin en 1924. Une partie de la critique française, attachée à la vraisemblance classique, débat à cette occasion de l'intrigue d'une pièce qui se conclut par l'affirmation de deux vérités contradictoires, quand Mme Ponza affirme être à la fois la première et la seconde épouse de son mari : « je suis celle qu'on croit que je suis²⁷⁹. » La pièce est reprise en 1925. Cette année-là, Dullin met également en scène *La Femme Silencieuse* adaptée par Achard.

De même, Baldovino, le protagoniste de *La Volupté de l'honneur*, rejoint progressivement le rôle qu'on lui a demandé de jouer, au point de renoncer à sa vie déréglée pour adopter les idées plus conventionnellement bourgeoises attachées à ce rôle. Première pièce de Pirandello représentée sur une scène française, le 20 octobre 1922, déjà dans une mise en scène de Dullin qui interprète Baldovino, *La Volupté de l'honneur* est – avec *Le Chandelier* de Musset – le modèle de *Domino*, représenté dix ans après la première française de la pièce de Pirandello, qui assiste d'ailleurs à la première triomphale de la pièce d'Achard. Après Thomas Bishop²⁸⁰, Bernard Dort note l'« étrange similitude de situation, d'argument, sinon de contenu dramatique, entre [les deux pièces] : ici comme là, il s'agit d'un personnage qui prend la place d'un autre, Baldovino celle du mari et du père de l'enfant d'Agathe, Domino celle de François, l'amant supposé de Lorette Heller... et qui, se piquant au jeu, oblige les autres à entrer dans le jeu²⁸¹. » Or, *Domino* constitue sans doute la plus aboutie des pièces achardiennes, par la rigueur de sa composition et d'un dialogue subtil. Jamais gratuit, celui-ci oppose constamment

²⁷⁸*Ibid.*, p. 31.

²⁷⁹PIRANDELLO L., *Chacun sa vérité*, in *Théâtre complet*, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, tome I, p. 348-349.

²⁸⁰BISHOP T., *op. cit.*, p. 84-86.

²⁸¹DORT Bernard, « Sous le signe de Pirandello », in *Théâtre public, Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 115.

l'apparence des êtres et leur vérité profonde, qui se révèle – postulat commun à Musset, Pirandello et Achard – à partir du moment où le protagoniste masculin endosse l'apparence d'un autre : le rôle donne accès à l'amour vrai. L'apport de Pirandello par rapport au *Chandelier* consiste en l'importance accordée au glissement du rôle à l'identité, plus essentiel que la peinture des sentiments. Achard parvient, quant à lui, à considérer sans cynisme la naissance de l'amour entre Lorette et Domino tout en proposant une réflexion méta-théâtrale sur le rôle, en particulier au cours de l'acte III : Domino convainc Lorette de la force de son amour pour elle, d'abord en lui expliquant qu'il a rejoint le rôle d'amant qu'elle lui a demandé de jouer, puis en la faisant se retourner face au public (Crémone, Heller) pour lequel ils étaient censés jouer un amour factice. Obligée de constater la médiocrité de ce public bourgeois, elle choisit le rôle théâtral plutôt que le rôle social, et la vie de bohème avec Domino.

La variation invite à s'interroger sur la singularité de son auteur. Bishop doute qu'elle existe en dehors du modèle pirandellien, à la différence de Salacrou, Anouilh ou Giraudoux : « Impossible de considérer le théâtre achardien comme le plus original de son temps, à aucun point de vue : il hérite trop clairement de ses modèles. Ce qu'il fait, il le fait extrêmement bien, mais il crée ses pièces à partir d'une matière préexistante²⁸². »

Son œuvre existe-elle en dehors du modèle léger de la chanson ou du glorieux modèle pirandellien ? Doit-elle être considérée comme une simple variation formelle à partir d'un héritage culturel parfaitement assimilé ? Ou Achard n'a-t-il pu atteindre un sommet que dans la mesure où la pièce de Pirandello fait écho à la fois à une thématique et à un fonctionnement typiquement achardiens ?

La thématique : la manière dont un personnage se nourrit d'un imaginaire, d'un désir qui n'est pas le sien au départ pour construire sa propre identité, et une histoire d'amour passionnée. C'est déjà le schéma de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, dans lequel le désir est caricaturalement mimétique, puis de *Jean de la Lune* (Marceline est convaincue par Jef de rejoindre l'image idéalisée de la femme qu'il voit en elle), et donc de *Domino*. Il se retrouve encore dans *Le Corsaire*, avec les acteurs qui vivent l'amour et la mort joués, ou *Le Mal d'amour* : l'histoire passée racontée par le guide trouve un écho dans le prologue, au présent. Ce modèle fournit à chaque fois une assise à des jeux verbaux qui peuvent, sans lui, tourner à vide.

Le fonctionnement : celui d'un auteur, Marcel Achard, dont le talent s'épanouit dans des univers conçus par d'autres, donc Pirandello au théâtre ou de grands cinéastes pour quelques films. En cela, il se rapproche justement du Baldovino de Pirandello, qui construit l'identité qui lui faisait défaut grâce à un rôle imposé. Sa singularité, comme celle de ses personnages, reposerait alors sur une forme non pas d'impersonnalité, mais de disponibilité qui lui permet de jouer à la perfection un rôle conçu par d'autres. Ou de se laisser porter, envahir, par un univers qui ne lui est, au départ, pas familier. Quitte à laisser l'autre prendre le dessus, en vertu d'une disponibilité, d'une porosité qu'Achard associe régulièrement au rêve dans ses conférences sur le théâtre :

Mes pièces sont plus rêvées que construites.

Le plus difficile pour moi est de faire dire les premières répliques à mes personnages. Une fois qu'ils ont commencé à parler, je ne suis plus maître de la situation. Les événements que j'ai décidés, ils ne

²⁸²BISHOP T., *op. cit.*, p. 88 : « No part of Achard's theater is likely to be considered the most original of its time, for it is too solidly a part of its heritage. What he did, he did extremely well, but he created his plays out of familiar material. »

les acceptent pas toujours. Comme dans les Six personnages de Pirandello, les personnages ont leur vie propre et tyrannisent parfois leur auteur²⁸³.

L'auteur de *Domino* n'est pas le premier à évoquer cette prise de possession de l'auteur par ses personnages. Qu'elle soit admise même par le grand public éclairé en partie le succès des pièces de Pirandello et leur influence sur des formes de spectacles plus populaires, à commencer par le cinéma. Achard lui donne ici une importance d'autant plus grande qu'elle fonde son processus créatif, qui lui impose d'être ouvert aux influences, à l'altérité de ses personnages, parfois empruntés à d'autres sphères, selon une logique intertextuelle ou intermédiaire. Cette disponibilité se situe dans un territoire intermédiaire qui est celui du rêve : entre présence et absence du sujet, ici de l'auteur.

1.2.2.2 Rêver dans un décor de Pirandello

L'analogie est d'autant plus troublante qu'Achard aurait, selon Pagnol, littéralement dormi :
dans un décor de Pirandello, sur la scène du théâtre de l'Atelier, et afin de payer un loyer que Charles Dullin n'exigeait nullement, vous aviez coutume de balayer cette scène chaque matin. Je vous ai surpris dans cet exercice, que vous exécutiez en dansant, et vous m'expliquâtes que ce petit ballet vous avait été inspiré par le nom même de l'instrument que vous teniez entre vos mains.

Vous étiez jeune, tout vous faisait rire ou rêver²⁸⁴ ;

La rencontre avec Dullin a eu lieu en 1922 ; Achard hante les coulisses de l'Atelier à la fin de cette année, alors que sa première épouse vient de décéder²⁸⁵. Le décor serait celui de *La Volupté de l'honneur*, créée en octobre 1922 et qui inspirera *Domino* dix ans plus tard. Si l'anecdote rapportée par Pagnol ne paraît pas nécessairement vraisemblable, elle n'en prend que plus clairement la valeur d'une fable – c'est-à-dire d'un récit allégorique, d'inspiration d'ailleurs pirandellienne – destinée, devant le public lettré de l'Académie, à situer Achard dans son espace : espace apparemment réaliste – le cadre d'un salon bourgeois – qui est également mental puisque le monodrame italien suit la progressive construction de l'identité de Baldovino. Cet espace intermédiaire est conçu au départ pour un autre auteur – Pirandello – à ce point soucieux de contrôler la mise en scène de sa pièce qu'il vient régulièrement assister aux répétitions, suscitant chez Dullin « impatience et inquiétude²⁸⁶ ». Dullin exprime surtout une certaine admiration pour celui qui « ne se perdait pas en commentaire. Il parlait de ses personnages comme on parle de gens qu'on connaît, mais avant tout pas en professeur de philosophie. Pas de théorie, les personnages, il les regardait vivre avec passion, c'est tout²⁸⁷. » La fable relatée par Pagnol situe ainsi Achard aux croisements de routes contradictoires, entre la singularité de la figure lunaire (Achard dansant, jouant avec les mots, rêveur) et son déplacement dans un décor d'emprunt, entre le pragmatisme du décor bourgeois et l'onirisme de fables – celle de Pirandello d'abord, puis celle de Pagnol – qui outrepassent le

²⁸³ L'Écriture théâtrale (*Déjeuner exotique - Vilmorin*), 1957, p. 5 ; *Conférence sur le théâtre avec Pierre Fresnay*, p. 37, BnF, Fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2).

²⁸⁴ PAGNOL Marcel, « Réponse au discours de réception de Marcel Achard », discours prononcé dans la séance publique le jeudi 3 décembre 1959, Paris palais de l'institut, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-marcel-achard> (consulté le 15 septembre 2016).

²⁸⁵ LORCEY J., *op. cit.*, p. 55.

²⁸⁶ SUREL-TUPIN Monique, *Charles Dullin*, thèse présentée devant l'université de Paris III, le 27 juin 1979, éditée par les Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, p. 144.

²⁸⁷ DULLIN C., *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, p. 271.

vraisemblable pour proposer un jeu vertigineux sur l'identité. Et enfin, après les nuits passées au sein du décor, le retour régulier et diurne de l'auteur italien venu rappeler deux informations qui ont valeur d'avertissement pour le metteur en scène : seul l'auteur peut fournir la juste orientation pour les figures qu'il a créées, mais qui sont plus que des figures de fiction, puisque Pirandello en parle, nous dit Dullin, « comme on parle de gens qu'on connaît ». Le théâtre pirandellien propose un dépassement des codes réalistes au profit de récits allégoriques, voire fantastiques ou oniriques, dont l'influence va se faire sentir longtemps dans les pièces et films évoquant le processus créatif, et notamment ceux auxquels collabore Achard, en particulier à travers les motifs du double et de l'ombre.

Avant la création française de *Comme tu me veux*, en 1932, Pirandello avait déjà renouvelé le thème romantique du double : sa trilogie métathéâtrale (*Six personnages en quête d'auteur*, *Comme ci ou comme ça/On ne sait jamais tout*, *Ce soir on improvise*) confronte les acteurs aux personnages, les personnages aux personnes censées les avoir inspirés, dans des pièces soulignant combien le dédoublement, théâtral par essence, fonde toute écriture de fiction. Dans la plus célèbre des trois pièces, celle dont l'influence sera la plus aisément repérable – *Six personnages...* – la pièce dans la pièce est *Le Jeu des rôles*, autre pièce de Pirandello qui commence comme un vaudeville léger et s'achève en drame, selon une structure dramatique qui offre des similitudes avec *Madame de...* Son héroïne, Silla, confie à son amant : « Il ne t'est jamais arrivé de t'apercevoir à l'improviste dans une glace, alors que tu vis sans penser à toi, que ta propre image te semble être celle d'un étranger ? Elle te trouble tout à coup, te déconcerte, te gâche tout en te rappelant à toi-même pour, que sais-je²⁸⁸... » Dans la droite ligne de la tradition romantique du *doppelgänger*, le double, c'est d'abord soi-même : prendre conscience de soi impose de fixer une altérité d'autant plus troublante qu'elle est constitutive de sa propre identité. À la même époque, dans un après-guerre qui voit revenir des soldats traumatisés, à l'identité parfois fracassée, et qui impose de s'interroger plus largement sur ce qui légitime l'identité nationale, Jean Sarment (*Pêcheur d'ombres* (1921)) ou Giraudoux (*Siegfried* (1928)) traitent de ce thème du dédoublement, parfois associé à celui de l'amnésie.

Quant à Achard, il fait participer, comme Pirandello, ce thème à une réflexion sur la création artistique, en particulier dans les pièces traitant de l'amour. Le dédoublement de l'être aimé, évoqué avec comique et une invraisemblance voulue dans *Mistigri* ou *Noix de Coco*, l'est avec gravité dans *Je ne vous aime pas*, *Domino*, *Le Corsaire* ou *Le Mal d'amour*. Il souligne la difficulté à connaître l'être aimé comme à dire l'amour. La difficulté également de la perte et du deuil. Une lettre d'Achard à sa seconde épouse, Juliette, montre que la figure du double représente, comme ce décor de *La Volupté de l'honneur* où il aurait dormi après la mort de Simone, un relais entre la fiction et la vie personnelle. Trois ans après son veuvage, deux ans après son remariage, sa lettre s'ouvre sur ces lignes, avant de préciser le parallèle :

Tu m'as parlé de Simone aujourd'hui et je veux t'expliquer ce que sous ton regard je ne puis jamais dire. J'ai dit qu'il y avait en vous une ressemblance, ou mieux qu'elle t'était moins différente que tu ne crois²⁸⁹.

Un an plus tard, Dullin met en scène *Je ne vous aime pas* (1926). La pièce exploite la dualité des personnages féminins, afin d'évoquer d'abord leur caractère insaisissable, ensuite le souvenir de l'amante perdue (Lucie). Son titre annonce, par sa tournure négative oscillant entre refus et antiphrase, la crise qui en découle. Son pirandellisme est d'autant plus sensible

²⁸⁸PIRANDELLO L., *Le Jeu des rôles*, I, 1, in *Théâtre complet*, tome I, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 580.

²⁸⁹ACHARD M, carte-lettre adressée à Juliette Achard, datée du 22 février 1925, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard (I).

pour le public que le protagoniste masculin, Cadet, est joué lors de la création par Michel Simon qui interprète la même année *Comme ci ou comme ça* après avoir tenu le rôle du père dans *Six personnages en quête d'auteur*.

Le peintre Cadet quitte Lucie pour la comédienne Florence à la fin du premier acte. Grâce à ces personnages d'artistes, la pièce envisage l'amour à travers le prisme de la répétition : la comédienne répète plusieurs fois « Je t'aime²⁹⁰ » jusqu'à trouver le ton juste et convaincre l'homme qu'elle convoite (I, 4). Le peintre, effrayé par sa propre laideur réfléchi par les miroirs, lui rend au cours du troisième acte le portrait d'une vierge, qu'elle lui avait confiée au cours de leur première rencontre. S'il a tardé à le restaurer, c'est qu'il « voulai[t] le garder tel [qu'elle] l'avait[t] vu » (III, 3). Le peintre est tenté de conserver une image altérée mais associée à un moment privilégié, celui de l'échange amoureux. Enfin, au début de l'acte III, le peintre retrouve Lucie dans les traits de la serveuse, Blanche (interprétée par la même actrice) et rejoue avec elle la situation et les répliques sur lesquelles s'ouvrait l'acte I. Ce dernier exemple est le plus clairement pirandellien, même si les deux précédents questionnent plus subtilement l'identité, la mémoire, la validité du discours amoureux. Le même procédé est repris dans *Mistigri*, de manière moins explicitement métathéâtrale cependant puisqu'il fait intervenir cette fois deux actrices différentes : au début de l'acte IV, Zamore rejoue le dialogue qui ouvrait l'acte II, avant de répéter le même geste suicidaire d'ouvrir le gaz, pour respirer le « souvenir²⁹¹ ». Mais d'un acte à l'autre, il a successivement pour partenaires de jeu d'abord la brillante cantatrice Nell qui le quittera à la fin de l'acte III, puis Fanny, femme vulgaire qui n'est devenue son amante que pour imiter Nell. Zamore notait au cours de l'acte III : « On aime toujours le même type de femme²⁹². » Il semble plutôt que la femme perdue ne puisse être retrouvée que grâce à l'illusion théâtrale, qui donne ses traits à un personnage d'arrière-plan. Cette illusion est mortifère – comme le gaz que respire Zamore pour se souvenir de Nell – puisqu'elle souligne un manque en même temps qu'elle prétend le combler, que la répétition s'accompagne d'une dégradation et fige le protagoniste dans le passé.

Je ne vous aime pas s'organise autour de la réplique dans tous les sens du terme, réplique verbale ou picturale, dans un univers lui-même régi, selon une logique onirique, par la répétition des situations comme des personnages. L'importance de l'enjeu métathéâtral – concilié ici avec le divertissement – signale alors la proximité entretenue par Achard avec l'avant-garde.

Nous avons déjà évoqué l'écho entre les acteurs, les personnages et les modèles historiques dans *Le Corsaire*, fantaisie non seulement métathéâtrale mais également intermédiaire puisqu'elle place en miroirs les univers théâtral et cinématographique. Comme dans *Je ne vous aime pas*, le dédoublement est souligné par l'interprétation de deux rôles par un même acteur, le premier dans le passé, le second à l'époque contemporaine : Kid Jackson/Frank O'Hara, Evangéline/Georgia, Paméla/Adelaïde. Et même trois rôles puisque les personnages d'acteurs interprètent lors du tournage des figures inspirées de l'anecdote pseudo-historique, figures qui servent de relais entre le *hic et nunc* et un lointain spatial et temporel. Ces échos, sensibles pour le spectateur qui suit le passage d'un univers diégétique à l'autre, sont censés l'être tout autant pour les protagonistes de la fable grâce au rêve. Après avoir écouté le récit inspirant le scénario qu'elle doit interpréter, l'actrice Georgia Swaneë constate : « Vous me racontez mon rêve. [...] Depuis dix ans, je le fais presque toutes les nuits²⁹³. » Elle retrouve le

²⁹⁰Id., *Je ne vous aime pas*, Paris, Gallimard, NRF, 1926, p. 38-39.

²⁹¹Id., *Mistigri* (1930), texte dactylographié correspondant à l'œuvre éditée, BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (14, 6), p. 103.

²⁹²*Ibid.*, p. 83.

²⁹³Id., *Le Corsaire*, *op. cit.*, I, 3, p. 133.

décor de son rêve dans le décor de studio, si bien qu'elle peut, à la fin du premier acte, découvrir, cachés dans le double fond d'un coffre, les accessoires de la véritable Evangéline. Ces objets du passé vont intégrer la reconstitution hollywoodienne pour participer à la fiction. Plus tard, quand elle déplore avec ses partenaires leur difficulté à jouer la scène finale, le discours de Frank O'Hara rejoint celui de Marcel Achard évoquant, après Pirandello, les affres de l'auteur luttant contre les personnages qui lui résistent :

Frank. - Mon vieux, je vais vous confier quelque chose. J'ai l'impression que mon personnage me désobéit. Comme s'il ne voulait pas qu'on en finisse. Comme s'il ne voulait pas mourir. C'est idiot²⁹⁴ !

À vrai dire, il rejoint également le discours de son interprète, Louis Jouvet, signalant au dramaturge par un télégramme qu'il souhaite voir mourir son personnage à la fin de la pièce. Comme si la mise en abyme pirandellienne ne se contentait plus de faire écho aux tensions entre l'auteur, ses acteurs et les personnages, mais nourrissait ces tensions en leur fournissant un appui et un modèle. L'abolition des frontières censées séparer vie et art prolonge le rêve d'Achard dormant dans un décor pirandellien : faire de l'auteur le personnage d'un drame, tel Pirandello réaffirmant son autorité auctorale dans le prologue du scénario de l'adaptation filmée de *Six personnages...*

La seconde version du scénario de *Six personnages en quête d'auteur*, rédigée en 1928 par le dramaturge italien, est publiée en France dans *La Revue du Cinéma*, le premier mai 1930. Achard, cinéphile proche du théâtre de Pirandello, a pu en avoir connaissance. Adjonction essentielle par rapport à la pièce jouée en France cinq ans plus tôt : l'auteur devenu personnage apparaît dès le prologue, rajouté pour la circonstance :

Le poète Luigi Pirandello est assis à sa table de travail dans son bureau.

[...] La pièce se remplit d'une sorte de brume de laquelle affleurent peu à peu des figures imprécises, vagues, changeantes et fantastiques. Elles se pressent autour de lui et semblent l'opprimer comme un cauchemar, une tristesse infinie²⁹⁵.

Les silhouettes angoissantes des personnages embryonnaires pressant l'auteur de les faire advenir reviennent dans *Le Corsaire* : de Georgia, il est dit dans la pièce qu'elle « n'a pas l'air de vivre²⁹⁶ », le scénario de l'adaptation ajoutant qu'elle semble « immatérielle, l'air un peu d'un fantôme²⁹⁷ ». Le personnage se situe entre le stéréotype de la vierge hantée par un spectre venu du passé, celui de l'actrice vide, en attente du rôle qui viendra l'habiter, et la « figure imprécise » pirandellienne tourmentant son auteur afin qu'il achève de la caractériser. Cette « figure imprécise » revient sur mode plus léger avec Mademoiselle X, modèle sans identité ni histoire venu à la rencontre de l'auteur dramatique dès le début du film de Pierre Billon, puis dans le générique de *La Valse de Paris* : l'ombre de l'auteur-metteur en scène y dialogue comiquement avec celle d'Offenbach avant que celui-ci ne s'incarne pour devenir le protagoniste du film. Déjà, les premières versions du scénario de *Félicie Nanteuil* faisaient régulièrement surgir l'ombre de l'acteur mort – Cavalier – hantant non plus l'auteur mais sa partenaire de jeu, et alimentant sa culpabilité.

²⁹⁴*Ibid.*, p. 147.

²⁹⁵PIRANDELLO L., *Six personnages en quête d'auteur. Histoire pour l'écran*, trad. de l'Allemand par E. Goldey, *La Revue du Cinéma*, 1ère série, 2ème année, 1er mai 1930, p. 35-36, repris in BRANGÉ M., *op. cit.*, p. 280.

²⁹⁶ACHARD M., *Le Corsaire*, in *op. cit.*, p. 130.

²⁹⁷*Le Corsaire*, découpage, BnF, fonds Achard, *Le Corsaire* (Théâtre et Cinéma (2)), p. 74.

Tout à coup, elle entend avec terreur, naître de ce silence absolu, un grincement de chaussures, une petite toux sèche, ceux-là mêmes qui, autrefois, lui annonçaient la venue de Cavalier.

Elle lève les yeux et il lui semble peu à peu voir se préciser devant elle la silhouette de l'acteur lui-même avec le rictus pitoyable et amer qu'elle lui a vu si souvent de son vivant²⁹⁸.

Dans sa version définitive, le film renonce à ces effets d'apparition pourtant récurrents dans le scénario, jusqu'au stade du découpage technique. Le fantastique fournissait un appui au pirandellisme pour donner forme à la confrontation entre l'actrice et son double inversé, amant tragique et acteur médiocre qui parvient – au delà de la mort – à contrarier la trajectoire de l'ambitieuse et talentueuse Félicie. Ses apparitions, qui poussent jusqu'au grand guignol – Félicie aperçoit son corps sanglant sur le sol de sa chambre « avec sa blessure horrible à la tempe²⁹⁹ » –, continuent en fait la pièce répétée par Félicie au moment de son suicide : « Gonzague est mort. On l'a retrouvé la temps trouée » déclame Romigny dans le rôle de Mérigneuse. Horrifiée, Félicie lui répond : « Oui... Cavalier est mort la temps trouée³⁰⁰. » Si bien que, revoyant le film dix ans plus tard, Marcel Achard peut noter que sa « vie imite l'art³⁰¹ ». Cette imitation fatale, et même punitive, empêche le personnage féminin prisonnier des structures du mélodrame qu'elle jouait sur scène de vivre l'amour. Dans sa version définitive, le film naturalise ces confrontations en donnant à la culpabilité de Félicie une dimension plus pathologique et moins fantastique. Il élargit également la chambre d'écho entre fiction et réalité en accentuant le conflit entre les personnages de l'auteur et du metteur en scène, écho dans la fiction des tensions apparues entre Marc Allégret et Marcel Achard. Cet aspect sera approfondi dans notre troisième partie, d'autant que – comme pour *Mam'zelle Nitouche* – la multiplication des interventions interdit de créditer le seul Achard de la dimension pirandellienne de cette adaptation du roman d'Anatole France.

L'identification de ces multiples occurrences souligne combien Pirandello constitue une référence pour l'écriture achardienne, d'abord par son refus des innovations trop radicales auquel est préféré un modernisme autorisant la reprise des codes du théâtre traditionnel, quand bien même ce serait pour les mettre à distance. Il manifeste ainsi sa capacité à renouveler les structures et les figures les plus éculées du théâtre (mélodrame ou Boulevard), tout en s'ouvrant à d'autres arts, en approfondissant des questionnements hérités du théâtre baroque : le rapport entre scène et salle, représentation et réalité, masque et identité... Achard s'en inspire également pour transformer l'espace théâtral puis filmique en espace mental et onirique. Propice aux confrontations entre l'auteur et ses créatures, cet espace l'autorise à se projeter parmi elles, à travers des relais de plus en plus transparents (le peintre de *Je ne vous aime pas*, le scénariste du *Corsaire* ou le dramaturge de *Mademoiselle X*) jusqu'au générique de *La Valse de Paris*, qui constitue à bien des égards une avancée essentielle – même si sans lendemain – dans l'affirmation auctoriale de l'auteur-réalisateur.

1.2.2.3 Un pont entre théâtre et cinéma

Les scénaristes s'inspirent de Pirandello, et particulièrement du renouvellement de la mise en abyme dans sa trilogie métathéâtrale, qui se retrouve jusque dans les comédies de H.C.

²⁹⁸*Félicie Nanteuil (Histoire comique)*, BnF, fonds Allégret, Découpage : dactylographie avec annotations manuscrites, 4°-COL-7/14 (4), p. 204.

²⁹⁹*Ibid.*, p. 226.

³⁰⁰*Ibid.*, p. 194.

³⁰¹ACHARD M., agenda 1954, BnF, fonds Achard, Agendas 2, 10 janvier.

Potter (*Hellzapoppin'* (1941)) ou Lubitsch (*To Be or Not To Be* (1942)). Et bien sûr dans les adaptations de ses œuvres : *Feu Mathias Pascal* (1926), adapté par Marcel L'Herbier, est considéré par le dramaturge comme la plus satisfaisante de ces adaptations, avec *Comme tu veux* (1932) de Georges Fitzmaurice³⁰². Dix ans après L'Herbier, Pierre Chenal proposera une nouvelle adaptation de la pièce, l'année où il réalise *L'Alibi* d'après un scénario et des dialogues d'Achard : seul le premier film adapte Pirandello, mais le second propose également un jeu sur les rôles, une transgression de la frontière séparant la salle et la scène.

Les projets cinématographiques dans lesquels Pirandello se sera le plus investi susciteront sa déception (*Acier* (1933)) ou achopperont : c'est le cas de ses trois tentatives pour adapter *Six personnages en quête d'auteur*. Ce parcours rejoint l'ambivalence d'Achard en ce qui concerne l'art cinématographique, et le rôle qu'il ambitionne d'y jouer. Il y a, chez l'un comme chez l'autre – comme chez d'autres dramaturges fascinés par le cinéma, ainsi Sacha Guitry ou Henri Jeanson – un mélange de défiance et de fascination pour le septième art. Nous avons vu qu'Achard réfutait, contre l'évidence, l'influence que le cinéma avait pu exercer sur ses pièces, prophétisant dès 1929 une différenciation de plus en plus affirmée entre les deux arts. La même année, Pirandello dénonce, dans un article intitulé « Le cinéma parlant abolira-t-il le théâtre ? », « une certaine imitation des procédés techniques du cinématographe à laquelle tentaient de recourir certains régisseurs³⁰³. » Il ne s'agit pas uniquement – et peut-être pas essentiellement – d'une défense de la pureté de l'art théâtral. Mais peut-être plus profondément de la crainte que la reprise des procédés cinématographiques ne s'accompagne d'une plus grande emprise du metteur en scène sur la représentation de l'œuvre dramatique : le cinéma muet avait permis l'affirmation progressive d'une prééminence du metteur en scène déjà initiée par le théâtre ; l'avènement du parlant offre l'opportunité aux auteurs, c'est-à-dire aux maîtres du verbe, de reconquérir les positions perdues ; or, ces auteurs doivent se battre sur deux fronts : des cinéastes résistent à cette offensive du verbe, tandis que les metteurs en scène de théâtre empruntent au cinéma des innovations qui leur permettent de s'affirmer comme des créateurs à part entière. Nous filons ici une métaphore guerrière empruntée à Pirandello lui-même. Il considère, toujours en 1929, que « *Ce soir on improvise* est précisément une bataille contre le régisseur au nom de l'œuvre d'art qui, lorsqu'elle est vivante et puissante, finit toujours par renverser les châteaux de cartes de la mise en scène³⁰⁴. » La déclaration d'intention annonce sa réaction devant *Acier* (1933) adapté par Walter Ruttmann d'un sujet original développé par le maître italien. Amer, il porte sur la liberté créative que s'est accordé le metteur en scène un regard sans concession, assez rare chez ce partisan du compromis avec l'appareil de production cinématographique : « Les jeux de coupe et de perspectives furent pratiqués à l'excès, les prises de vue d'en bas et d'en haut, les détails, les premiers plans furent employés pour montrer une virtuosité de la caméra qui n'avait souvent aucun rapport avec ce qu'on voulait signifier³⁰⁵. »

Assez souvent, la cinéphilie des dramaturges, et partant leur conscience des moyens propres du cinéma, s'accompagne d'une défiance devant les expérimentations visuelles des cinéastes, en particulier quand elles semblent s'exercer contre le verbe. Nous avons noté en introduction que cette défiance s'exprime avec un manichéisme guerrier correspondant parfois plus à une défense de façade qu'à un véritable art poétique. Dès 1931, le tournage de *Jean de la Lune* ouvre les hostilités. Des disputes incessantes opposent le réalisateur Jean Choux, qui

³⁰²BRANGÉ M., *op. cit.*, p. 243.

³⁰³PIRANDELLO L., « Se il film parlante abolira il teatro? », *Corriere della sera*, 16 juin 1929, article cité dans *Théâtre complet*, p. 1479.

³⁰⁴PIRANDELLO L., déclaration dans *La Tribune*, 25 octobre 1929, article cité dans *Théâtre complet, ibid.*

³⁰⁵TESTOR, « Intervista con Pirandello », art. cit.

veut développer un style cinématographique ne servant pas que le dialogue, au dramaturge, à l'acteur principal (Michel Simon) et au producteur (Georges Marret)³⁰⁶. La même année, la version française de *Marius* réalisée par Alexandre Korda satisfait Pagnol, ce qui n'est pas le cas des versions suédoise et allemande dont il déplore la mise en scène gratuitement virtuose : « c'est-à-dire que l'appareil s'était continuellement promené à travers le décor comme s'il tournait autour du pot³⁰⁷. » Le même reproche adressé à un metteur en scène ivre de sa propre puissance visuelle et oublieux de l'équilibre de l'œuvre comme du dialogue se retrouvera dans la réception de *L'Étrange Monsieur Victor* (1938) par Henri Jeanson : « M. Grémillon ne se doute pas qu'une réplique de Marcel Achard a infiniment plus de force de suggestion qu'un panoramique omnibus ou qu'un travelling tortillard³⁰⁸. »

À cet égard, l'évolution est frappante si l'on songe que certains écrivains considéraient avec exaltation le cinéma muet comme un art du mouvement. Le spectateur pouvait apprendre « à tourner autour des choses, à les dominer, à les saisir sous des angles peu habituels, à ralentir ou accélérer la vitesse de leur mouvement³⁰⁹ » ou à « tirer [du cinéma] le maximum qu'il peut donner – un mouvement vertigineux de masses humaines, de forces de la nature, de peuples, de siècles et de rêves³¹⁰. » Cette évolution s'explique-t-elle par le fait que ces déclarations proviennent de romanciers, Alexandre Arnoux et Romain Rolland ? De fait, les films muets chroniqués par Achard dans *Bonsoir* sont souvent appréciés en fonction de leurs qualités scénaristiques voire photographiques (c'est-à-dire pour leur valeur picturale, comme des images composées et éclairées avec art), même s'il lui arrive ponctuellement de célébrer le cinéma comme un art du mouvement (cf. *infra* 3.1.2.2). Il est donc probable que les dramaturges – dont l'œuvre existe d'abord par le dialogue, puis par les actions exigées par le texte – acceptent moins facilement que les romanciers – dont le style peut justement s'épanouir en dehors ou autour du drame – que la caméra affirme sa créativité propre et ne soit pas soumise à la continuité dialoguée.

Chez Pirandello comme Achard, ce refus déclaré de l'intermédialité s'accompagne paradoxalement d'une reprise des innovations du cinéma et des metteurs en scène qui s'en inspirent. Le dramaturge italien s'inspire dans ses didascalies des propositions audacieuses du metteur en scène allemand Erwin Piscator, ou impose l'usage de l'écran dans *Ce soir on improvise*³¹¹, procédé repris par Pitoëff pour sa mise en scène de *Comme ci ou comme ça*. Espérant y faire aboutir un ultime projet d'adaptation de *Six personnages...*, il rejoint les États-Unis en 1935. Il se déclare persuadé que l'adaptation filmée sera encore meilleure que la pièce car l'illusion fonctionnera mieux sur un écran que sur la scène³¹². Au cours de ce séjour, il s'enthousiasme pour les films de Capra, Vidor et Lubitsch³¹³. S'il est un film de Lubitsch que Pirandello a pu découvrir en 1935, c'est sans doute *La Veuve Joyeuse*. La comédie musicale constitue un genre populaire, capable de circuler avec fluidité de la sincérité à l'artifice, d'ouvrir des parenthèses irréalistes et spectaculaires (la danse, la chanson) permettant paradoxalement l'expression sincère des sentiments. Aurait-il, à cette occasion, rencontré l'auteur de la version française de *La Veuve Joyeuse*, qu'il connaissait déjà pour avoir applaudi

³⁰⁶LORCEY J., *op. cit.*, p. 129-130.

³⁰⁷PAGNOL M., *Cinématurgie de Paris – 1939 - 1966*, Paris, Editions de Fallois, (1967), 1991, p. 45.

³⁰⁸JEANSON H., « *L'Étrange M. Victor – Les metteurs en scène indiscrets* », art. cit.

³⁰⁹ARNOUX Alexandre, *Les Cahiers du mois*, 1926, cité par CLERC J.-M., *op. cit.*, p. 18.

³¹⁰ROLLAND Romain, *La Révolte des machines ou la pensée déchainée*, 1921, cité par CLERC J.-M., *ibid.*

³¹¹BOUISSY André, notice de *Ce soir on improvise*, in PIRANDELLO L., in *Théâtre complet*, p. 712.

³¹²PIRANDELLO L., déclaration à la presse reprise in DAVINCI NICHOLS Nina, O'KEEFE BAZZONI Jana, *Pirandello & Film*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1995, p. 119.

³¹³DAVINCI NICHOLS N., O'KEEFE BAZZONI J., *op. cit.*, p. 121.

la création de *Domino* en 1932 ? N'ayant pas retrouvé l'agenda de Marcel Achard pour l'année 1935, nous ne pouvons l'affirmer.

Cette même année, ce dernier devient pour la première fois réalisateur en supervisant la version française d'une autre comédie musicale avec Maurice Chevalier, *Folies-Bergère*. La star française y interprète un double-rôle : un artiste de music-hall qui lui ressemble furieusement, et un baron qui est le sosie du premier. Le baron ayant disparu, c'est l'artiste qui doit jouer son rôle... La situation est empruntée au répertoire pirandellien, revu et simplifié par l'appareil de production hollywoodien. Elle est suffisamment populaire pour être reprise à nouveau l'année suivante, dans *L'Homme du jour* de Julien Duvivier, toujours avec Chevalier. Ce dernier interprète encore un double rôle, qui met plus clairement en relation la fiction et la biographie de l'acteur, puisque l'un des deux personnages est censé être Chevalier lui-même. Les deux films exploitent ainsi à peu de temps d'intervalle la dualité d'un acteur dont la carrière se développe des deux côtés de l'Atlantique, et que ses clins d'œil complices, ses apartés adressés au public au cours des films invitent à confondre avec son personnage. Grâce à ces procédés hérités du music-hall, Maurice Chevalier devient une figure miraculeuse, à la fois populaire et réflexive.

Achard n'est pas l'auteur de l'argument de *Folies-Bergère*. Néanmoins, l'intéressant est que les producteurs et Chevalier aient estimé qu'il possédait les caractéristiques adéquates pour le développer puis le réaliser : bi-linguisme, expérience des pièces et films musicaux, et familiarité avec le pirandellisme, à tel point que ce film concrétise un projet cinématographique personnel esquissé dès 1931 :

Un film avec cette idée que deux hommes nés le même jour ont la même destinée. Faire jouer les 2 hommes par le même acteur. Les femmes qu'il aime seront les mêmes – différence de milieu seulement. Les circonstances très différentes et semblables pourtant. L'un meurt un jour. Et l'autre pas. Mais sa vie est finie. C'est comme s'il était mort.

L'acteur qui doit dire en scène son amour à la femme qu'il aime. Et qui abîme son amour à force d'en faire des blagues³¹⁴.

Ces notes permettent d'isoler un thème présent à la fois dans *Domino*, rédigé la même année, et dans *Folies-Bergère*. En fait, le jeu pirandellien sur les rôles et le double permet surtout à Achard de s'interroger – et de nous interroger – sur le discours amoureux : d'où naît-il, à partir du moment où son locuteur est double, où ni son identité, ni sa singularité ne sont plus assurées ? À qui s'adresse-t-il, quand la femme est-elle même dédoublée et que son milieu social, loin d'être anecdotique, participe de son identité ? Qu'est-ce qui distingue l'amour joué sur scène, ou du moins à destination d'un public participant de la fiction, de l'amour « véritable », si tant est que l'adjectif conserve sa pertinence – ou sa signification usuelle – dans un univers de représentation où les rôles sont interchangeable ?

Le dédoublement n'était pas absent dans *Domino*, puisque la mise en scène conçue par Lorette et Domino faisait écho à celle de la pièce elle-même. Mais peut-être le cinéma – et singulièrement le film musical – permet-il, par le rapprochement de dispositifs spectatoriels hétérogènes (le cinéma et la scène dramatique ou musicale), d'abord de distinguer avec la plus grande clarté ces dispositifs enchâssés, ensuite de susciter des échos renouvelés, et plus sensibles pour le spectateur. Cela expliquerait pourquoi Achard rejoint Pirandello dans son enthousiasme pour un genre cinématographique qui rend accessible pour un public élargi des jeux complexes sur le spectacle, le rôle, le double. Et donc l'amour.

³¹⁴ACHARD M, agenda de 1931, BnF, fonds Achard, Agendas 3.

Le cinéaste qui aura le mieux su transposer ces jeux sur l'écran est peut-être Max Ophuls. Il met en scène *Six personnages...* au cours de la saison 1924-1925³¹⁵, peu de temps après la création de la version allemande par Max Reinhardt. Ce dernier aurait dû réaliser l'adaptation filmée de la pièce si Pirandello n'était décédé juste avant de signer son contrat d'acteur pour la Warner³¹⁶. Ophuls rêva également de cette adaptation. En 1954, Achard rend compte d'une discussion passionnée avec le cinéaste : « déjeuner très brillant [...] redoutable épreuve dont je sors vainqueur grâce au théâtre allemand, à Max Reinhardt³¹⁷ », qu'il aura pu découvrir au cours de ses séjours berlinois. Un mois plus tard, le dramaturge assiste une nouvelle fois à une représentation de *La Volupté de l'honneur*³¹⁸, alors qu'il est en train d'écrire *Le Mal* d'amour, pièce qui propose à nouveau un récit enchâssé faisant écho au récit cadre. Le théâtre de Pirandello, le travail de Max Reinhardt et leur rencontre autour du projet d'adaptation de *Six personnages...* peuvent faire l'objet de discussions entre les deux hommes qui entretiennent une certaine familiarité avec les motifs pirandelliens et les enjeux de leur transposition cinématographique.

On en retrouve des échos dans les dispositifs narratifs de *La Ronde* ou *Lola Montès* ; et plus explicitement encore dans le scénario de *Mam'zelle Nitouche* élaboré par Max Ophuls, Jacques Natanson et Achard. Ce projet tirait parti de la thématique du double afin de rapprocher l'opérette populaire des préoccupations du théâtre et du cinéma d'avant-garde : Fernandel y sort dès le générique d'une « partition jaunie par l'âge » pour traverser le studio avant de rejoindre le premier décor du film, et de s'adresser au public pour énoncer le générique. Poursuivant sa course, l'acteur-personnage jette derrière lui le scénario froissé du film³¹⁹, affirmant l'ambition métacinématographique d'un projet qui envisage les rapports du film à son scénario, de l'acteur à sa *persona*... Acteur avant d'être personnage, Fernandel-Floridor se dédouble à nouveau au cours d'une séquence qui le fait chanter avec son double, Célestin, séquence conservée dans la médiocre version reprise par Yves Allégret : la folle ambition du projet effraya l'acteur et ses producteurs qui préférèrent remplacer Ophuls par un exécutant plus docile. Et moins féru de pirandellisme.

Madame de... continue une veine moins populaire et spectaculaire de l'œuvre pirandellienne. Il ne s'agit plus de la métathéâtralité démonstrative empruntée par le cinéma hollywoodien ou par Ophuls dans ses autres films français des années cinquante, mais de la dialectique de la Vie et de la Forme, de l'humanité et du masque. C'est justement dans *La Volupté de l'honneur* que l'auteur italien l'a explicitée pour la première fois. Baldovino (modèle de Domino) – y déclare à l'amant d'Agata (modèle de Lorette) :

Voyez-vous, monsieur, nous nous construisons, inévitablement. Je m'explique. J'entre ici et je deviens immédiatement, en face de vous, celui que je dois être, celui que je peux être. Je me construis. C'est-à-dire que je me présente à vous sous une forme adaptée aux relations que je dois nouer avec vous. Et vous, qui me recevez, en faites autant de vous-même. Mais, au fond, à l'intérieur de nos constructions dressées ainsi l'une en face de l'autre, derrière les persiennes et les volets restent, bien cachées, nos pensées les plus secrètes, nos sentiments les plus intimes, tout ce que nous sommes

³¹⁵ ASPER Helmut G., « "De la fosse du souffleur au micro de l'écran" : Max Ophuls et le théâtre », 1895, n°34-35, 2001, édition en ligne de l'article, p. 24.

³¹⁶ BRANGÉ M., « Six personnages en quête d'auteur de Babelsberg à Hollywood », in ENGELIBERT Jean-Paul, TRAN-GERVAT Yen-Maï, *La Littérature dépliée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 449-459.

³¹⁷ ACHARD M., agenda 1954, 28 janvier.

³¹⁸ *Ibid.*, date du 21 février.

³¹⁹ *Mam'zelle Nitouche*, continuité narrative, Institut Lumière, fonds Collection de scénario, sc 184 / C 44, p. 1-7.

pour nous-mêmes, en dehors des relations que nous voulons établir. Me suis-je bien fait comprendre³²⁰

?

La pièce de Pirandello, puis *Domino* qui s'en inspire mais aussi *Madame de...*, proposent une interrogation sur l'identité et la manière dont le rôle social peut lui fournir une colonne vertébrale ou, à l'inverse, la mettre en péril. Dans ces deux pièces comme dans le film, il s'agit de suivre l'éclosion de l'amour dans un univers régi par les rôles, les apparences. Et partant, de se demander comment l'équilibre entre l'amour, la construction sociale (la forme) et l'identité intime (la vie) peut se mettre en place – dans les pièces – ou vaciller : le parcours tragique du personnage interprété par Danielle Darrieux. Il est donc douteux que l'apport d'Achard à *Madame de...* ait été périphérique ou accessoire : sa collaboration avec Ophuls pour deux autres projets³²¹ témoigne d'une proximité entre ces deux connaisseurs de l'univers pirandellien, épigones dont les œuvres ne cessent d'explorer la relation amoureuse, ses impasses, ses illusions et le discours qui l'exprime. Tous deux sont constamment tentés par le lyrisme, et pourtant conscients de la crise du sujet : héritiers à la fois du romantisme et du pirandellisme, ils sont les peintres d'un amour en crise.

1.3 Tentation romantique, crise du lyrisme

Lyrique, le théâtre achardien l'est fondamentalement par sa proximité avec la forme musicale – sensible dans la structure de certaines pièces, dans le recours régulier aux intermèdes musicaux qui permettent au discours amoureux de s'exprimer en dehors des codes réalistes. Le dramaturge demeure, par certains aspects, un poète lyrique, mais un poète désabusé. Son l'œuvre s'élabore sur les ruines d'un Romantisme dont le théâtre de Rostand a constitué une des dernières manifestations. Un poète conscient également du décalage entre la tentation lyrique et une époque qui pose sur l'amour et son discours un regard critique. Sans tout à fait le reprendre à son compte, il admire le cynisme d'Henry Becque, l'inventeur du drame de Boulevard³²² dont l'influence se manifeste plus nettement chez Henry Bernstein³²³ et dont la pièce la plus célèbre, *Les Corbeaux* (1882), s'achève par la victoire de l'argent sur les sentiments : « Vous devez savoir que l'amour n'existe pas ; je ne l'ai jamais rencontré pour ma part. Il n'y a que des affaires en ce monde³²⁴ ». Il admire également les comédies cruelles de Courteline, qu'il pastichera à deux reprises. Huis-clos conjugal sidérant de cynisme et de misogynie, *La Paix chez soi* (1903) lui inspire une variation intitulée *La Guerre chez soi* (1918)³²⁵ avant de faire l'objet, avec deux autres pièces en un acte (*La Peur des coups* (1895) et *Les Boulingrin* (1898)), d'une adaptation filmée, *Scènes de ménage* (1954) d'André Berthomieu, pour laquelle il compose des dialogues additionnels. Son imitation de la violence courtelinesque, réduisant les rapports sentimentaux à des rapports de force et marchands, est

³²⁰PIRANDELLO L., *La Volupté de l'honneur*, in *op. cit.*, p. 442.

³²¹Avant le projet avorté de *Mam'zelle Nitouche*, il y eut déjà en 1940 celui de *La Grande traversée*, interrompu comme l'adaptation du *Corsaire*, par l'offensive allemande (BEYLIE C., *Max Ophuls*, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1963, p. 200).

³²²LORCEY J., *op. cit.*, p. 387-388.

³²³LANDIS J., *op. cit.*, p. 55 et 55.

³²⁴BECCUE Henry, *Les Corbeaux* (1882), Paris, Librairie théâtrale, 1982, p. 202 : le notaire Bourdon veut convaincre la jeune Marie d'épouser le vieil industriel Teissier pour sauver sa famille de la ruine, et y parvient.

³²⁵LORCEY J., *op. cit.*, p. 30.

habile mais aussi mécanique. Elle signale qu'Achard doit forcer sa nature pour adopter un ton unanimement cynique, dépourvu des accents lyriques, certes éphémères et fragiles, qui émaillent son meilleur théâtre.

Le dilemme s'exprime le plus clairement dans ses premières pièces. La circularité des représentations dans *Voulez-vous jouer...* prenait pour pivot le discours amoureux, ses codes, ses redites, ses impasses. La duchesse de *Malborough...* inspire, au milieu du premier acte, le chant élégiaque du page-troubadour douloureusement amoureux de sa dame (I, 4)³²⁶ ; son mari invente pour la reine une tirade outrageusement lyrique (I, 6)³²⁷ donc parodique, d'autant qu'un importun plumet rouge passant et repassant devant une fenêtre apporte une touche comique. D'une scène à l'autre, le chant lyrique est ainsi tantôt retrouvé, tantôt dénoncé pour sa fausseté et sa reprise cynique.

Les pièces suivantes prennent acte de cette difficulté à dire et figurer l'amour, tout en continuant avec obstination à le prendre pour thème, jusque dans une pièce à l'argument aussi vaudevillesque que *Mistigri*. Sa mécanique se fige dès le deuxième acte pour observer un couple en crise (Zamore et Nelle), dans une optique proche du théâtre cruel de Courteline. Leurs échanges amoureux bêtifiants culminent sur des onomatopées et des répliques dénuées de sens. Si les pièces des années cinquante sacrifient la complexité des enjeux au profit de situations voulues plus efficaces, en fait plus routinières, une pièce comme *Le Mal d'amour* explore à nouveau cette tension entre exaltation et vacuité amoureuses, décidément centrale. Achard l'évoque régulièrement dans ses conférences ou entretiens : profondément romantique, il est en même temps conscient de venir après le Romantisme, posture nostalgique et douloureuse justement très... romantique.

1.3.1 Le modèle romantique

1.3.1.1 *La Belle Marinière* ou *La Nouvelle Hernani*

À l'occasion d'une conférence-déjeuner organisée en 1957 par Louise de Vilmorin, auteur du roman dont est tiré *Madame de...*, Achard évoque la première de *La Belle Marinière*, qui marque en 1929 son entrée à la Comédie Française. Il souligne ce qui rapproche cette création des premiers éclats romantiques :

Mon malheur m'arriva par les abonnés de la Comédie Française. Ceux-ci, plus traditionalistes que les tragédiens, - nous étions en 1930 [en fait 1929] n'ont pas voulu admettre que des gens du peuple (mes héros étaient des mariners, de ces gens qui descendent les rivières à bord des péniches) des gens du peuple !!! vinssent déshonorer les planches qu'avaient illustré Molière, Baron, Le Kain, Le Clairon, Talma, Rachel, Sarah-Bernhardt et Mounet-Sully. [...] Et, le soir même, jour d'abonnement, une bagarre éclata dans la salle. Les uns me traitèrent d'idiot, de farceur, de vaudevilliste. J'avais bien entendu des partisans. Moins nombreux, mais plus robustes. [...] Et les comédiens eurent beaucoup de mal à terminer la pièce devant une salle à moitié vide, l'autre moitié ayant été vigoureusement

³²⁶ACHARD M., *Malborough s'en va-t-en guerre*, p. 12.

³²⁷*Ibid.*, p. 13.

expulsée. Mes amis aussi bien que mes adversaires. Bref, à cent ans d'intervalle, j'ai eu – comme Victor Hugo – et dans le même théâtre, toute proportion gardée, ma petite bataille d'*Hernani*³²⁸.

La Belle Marinière n'est pas exactement la comédie annoncée par la désignation générique, même si la pièce s'ouvre – provocation anti-classique – sur un calembour saugrenu, volontairement déplacé dans le cadre du Théâtre Français : « Et maintenant, mon vieux, je suis à toi comme la sardine à l'huile... » Les thèmes en sont le désir mimétique et – dans la droite ligne de *Jean de La Lune* – l'inconstance féminine. La citation liminaire, empruntée à une chanson populaire et placée en tête de la première édition de la pièce, l'expose de manière lapidaire, et provocatrice par sa misogynie assumée : « Sans ces garces de femmes nous serions tous des frères³²⁹... » L'auteur oriente ainsi les lecteurs comme les spectateurs vers une vulgarité attendue (celle des « gens du peuple »), orientation que le premier acte ne va cesser de relancer et décevoir. Y est figurée une noce qui tourne en rond, ponctuée de chansons que personne ne sait reprendre, de jeux que personne ne connaît, de plaisanteries qui ne font rire personne : la mariée finit par fondre en larmes à la fin de la première scène, de même que le marié, abandonné par son épouse et son meilleur ami, « pleure pour la première fois³³⁰ » à la fin de la pièce. Drôle de comédie !

L'inversion du registre, revendiquée dès les premières pièces, constitue – avec l'aporie du discours amoureux – un élément qui fonde le dispositif dramatique³³¹ et énonciatif. La pièce ne cesse, jusqu'à sa conclusion cruellement ironique, de balayer une série de situations et de discours pour en inverser la tonalité : depuis le mariage qui « n'avait pas l'air d'un mariage sérieux³³² », en passant par Mique qui fait rire Sylvestre alors qu'elle aimerait le faire pleurer ou l'amour de Sylvestre pour Marinette dont Pierre/Le Captain préfère rire, ce qui provoque le drame et finalement l'abandon et les larmes... Nous ne proposons pas un relevé systématique de ces inversions tant elles sont récurrentes. Si elles rappellent les grands drames hugoliens comme *Hernani* ou *Ruy Blas*, avec leur alliance de grotesque et de sublime, la subtilité des échanges galants évoque un autre modèle romantique : Alfred de Musset, dont *Le Chandelier* constitue, la même année, une des sources d'inspiration de *Domino*, avec Pirandello. La complexité du triangle amoureux, comme la conclusion amère qui voit le mari constater qu'il aura lui-même alimenté le désir de sa compagne pour un autre, évoquent plutôt *On ne badine pas avec l'amour*. Ou *Les Caprices de Marianne*, qui s'affranchit, comme *La Belle Marinière*, de son classement parmi les comédies : plutôt que de qualifier une pièce visant essentiellement à faire rire, le genre semble autoriser le glissement progressif de la légèreté à la gravité, tandis que le drame ou le mélodrame imposeraient une plus grande unité de ton.

Autre glissement notable : si Achard rapproche dans son discours la création de sa pièce de celle d'*Hernani*, donc du « prototype de l'attaque montée par un groupe d'avant-garde contre

³²⁸Id., Conférence « Déjeuner exotique (Vilmorin) », p. 7-8. BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles - Conférences (2).

³²⁹Id., *La Belle Marinière*, in *La Belle Marinière, La Vie est belle*, Paris, Gallimard, NRF, 1930, p. 7.

³³⁰*Ibid.*, p. 127.

³³¹Acte I : Marinette épouse Pierre, dit Le Captain, et rencontre à cette occasion son meilleur ami, Sylvestre, qui va rester travailler avec eux. La noce est décevante pour elle : Pierre ne sait pas parler d'amour, et semble plus s'intéresser à Sylvestre qu'à elle-même. Acte II : Mique, la sœur de Pierre, aime Sylvestre. Elle pense qu'il est tombé amoureux de Marinette et le lui dit, puis le dit à Marinette qui se confie à son mari. Pierre refuse de la croire. Le subterfuge imaginé par Marinette pour le convaincre (se cacher pour écouter l'aveu de Sylvestre) échoue. Les deux hommes se battent pour un motif futile. Acte III : Les relations sont tendues entre Marinette et Pierre. Sylvestre revient après six mois d'absence. Marinette et lui admettent enfin leur amour. Ils abandonnent Pierre.

³³²*Ibid.*, p. 15.

les modèles littéraires dominants³³³ », c'est pour déplorer que l'époque contemporaine manque « totalement de retardataires, de rétrogrades, de classiques et de traditionaliste. [...] Et il faut bien admettre que ça, c'est une catastrophe³³⁴. » Faut-il y voir – comme lors de la réception houleuse du discours introduisant la reprise de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, en 1943 – le constat d'un décalage frappant entre le dramaturge novateur des années vingt et l'auteur de 1957, consacré comme un classique deux ans avant son entrée à l'Académie Française ? une interrogation sur la validité de la notion même d'avant-garde, à partir du moment où le clan des classiques semble s'être évaporé ? L'auteur justifierait le renoncement à une partie de ses ambitions, tout en donnant – une fois de plus – un coup de griffe à Beckett, Ionesco, Adamov, trio honnis. L'évolution paradoxale du discours souligne que le rêve romantique de l'auteur ne peut s'affranchir de la conscience raisonnable, lucide, d'arriver trop tard. Et pourtant les pièces continuent, obstinément, à prendre pour sujet l'amour.

1.3.1.2 L'amour, toujours...

Que l'amour demeure le thème central de toutes les pièces d'Achard ne doit pas étonner. Il fonde non seulement la plupart des intrigues de vaudeville mais également nombre de « drames de boulevard³³⁵ » au point que « tout le Boulevard sérieux ou presque peut se ramener à cette thématique³³⁶. » Le théâtre du rival et ami Bernstein, extrêmement attentif à la réception du public, s'est d'ailleurs orienté de manière plus nette vers le drame de Boulevard amoureux à partir des années trente³³⁷. Achard en est parfaitement conscient, au point que, revenant, au cours des années soixante, sur les pièces écrites tout au long de sa carrière, il les classe dans un tableau synoptique selon quatre critères : *Titres/Décors/Incidents/Histoires d'amour*³³⁸. La présence d'une intrigue amoureuse est considérée comme une nécessité, au même titre que l'action dramatique ou la caractérisation du lieu de l'action. Les pièces sont classées selon qu'elles comportent une, deux (*La Vie est belle, Domino, La Femme en blanc, Nous irons à Valparaiso, Les Compagnons de la Marjolaine, Patate* ou *L'Idiotie*) ou jusqu'à trois histoires d'amour (*Noix de Coco, La Demoiselle de petite vertu*). Nous avons déjà noté qu'Achard renouvelle leur entrelacement par l'importance accordée à la reprise et au rôle : l'amour de Domino pour Lorette imite et sublime celui de Lorette pour Heller, comme celui de Ramon pour Manuella répète celui de Ramon pour Pauline, la mère de Manuella, dans *La Femme en blanc*. Cette structure circulaire, reprise dans *Je ne vous aime pas, Le Corsaire, Colinette* ou *Le Mal d'amour*, est poussée jusqu'à son paroxysme et sa caricature vaudevillesque dans *Noix de Coco* : si l'amour de Loulou pour Caroline fait écho à la brève passion de Loulou pour Noix de Coco, c'est que la prude Caroline et l'entraîneuse Noix de Coco sont une seule et même femme. Caroline doit constamment veiller à ne pas laisser s'exprimer sa passion, afin de ne pas rater sa composition, et trahir sa dualité...

Le dramaturge distingue également les amours selon qu'elles sont réussies ou manquées, et

³³³MAGGETTI Daniel, article « Romantisme », in ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA A. (sld.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, p. 693-694.

³³⁴ACHARD M., Conférence « Déjeuner exotique (Vilmorin) », p. 8.

³³⁵Nous empruntons cette désignation générique à J. LANDIS, qui le définit comme un « drame sérieux, en prose, joué sur la scène parisienne ». Il hérite du drame bourgeois, des structures mélodramatiques et de la dramaturgie de la pièce bien faite « qu'il reprend et parfois détourne. Ne formulant jamais sa théorie en tant que telle, il n'est nonobstant pas exempt d'expérimentations sur les formes, en particulier d'hybridations avec le roman puis le cinéma. », in *op. cit.*, p. 57.

³³⁶*Ibid.*, p.53.

³³⁷*Ibid.*, p. 92.

³³⁸ACHARD M., tableau comparatif des pièces, BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2), Textes divers écrits par Marcel Achard.

isole certaines singularités : trois hommes amoureux de la même femme dans *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, l'échec de toutes les liaisons dans *La Demoiselle de Petite Vertu*, et enfin, le fait que *Patate* entremêle deux histoires d'amour et une histoire de haine. La première pièce dut sans doute à son systématisme voulu, d'essence métathéâtrale, d'être remarquée par la critique et de s'imposer comme un premier triomphe public, tandis que le succès de la troisième repose sur le renouvellement des structures du théâtre achardien : la pièce évoque la porosité des frontières séparant la haine et l'amitié, voire l'amour puisque Véronique, ancienne amante passionnée du personnage éponyme, est devenue l'épouse de son ami et adversaire, Carradine. Le tableau souligne donc combien le thème de l'amour impose deux logiques apparemment incompatibles : concevoir la passion comme imitation, retour du même ; renouveler son traitement par une approche ou une inflexion singulière. *Adam* dépassait cette contradiction en posant justement l'amour du même – définition étymologique de l'homosexualité – comme un amour des plus singuliers. Trop singulier apparemment, puisqu'il s'agit de la seule pièce originale à être totalement absente du tableau, avec *Mistigri*... L'auteur aurait-il voulu liquider, au moment d'examiner son œuvre et d'en questionner la cohérence, donc de se demander dans quelle mesure elle constitue une œuvre, la seule pièce ne prenant pas pour principal objet l'amour l'hétérosexuel ? Son absence rappelle en tout cas, après sa dénonciation de l'homosexualité, que l'œuvre se constitue en refusant régulièrement d'apparaître comme trop audacieuse.

Il faut ajouter que, dans la colonne dédiée aux « incidents », sont souvent évoquées des péripéties participant de l'histoire d'amour, ce qui souligne d'autant plus leur importance au sein de ce tableau récapitulatif : mariage (*La Femme en blanc*, *Pétrus*), divorce (*Colinette*), adultère (*La Messe est dite*, *La Belle Marinière*, *La Femme en blanc*, *Le Moulin de la galette*), suicide consécutif à une déception amoureuse (*La Vie est belle*, *Une balle perdue*, *La Femme en blanc*, *Auprès de ma blonde*, *Nous irons à Valparaiso*, *La Demoiselle de petite vertu*, *La P'tite Lili*, *Le Mal d'amour*, *Turlututu...*), crime passionnel (*Pétrus*, *Le Corsaire*, *Les Compagnons de la Marjolaine*, *L'Idiotie*), lesbianisme (*Malborough*)... Les deux types de situation dominants sont assez attendus : l'adultère comme le suicide correspondent à des moments de crise, susceptibles de relancer l'action dramatique ou de la conclure.

Le motif du suicide, régulièrement identifié parmi les « incidents », n'est évidemment pas spécifique au seul théâtre achardien. Des tragédies antiques (*Phèdre*, *Ajax*) jusqu'au théâtre de l'absurde (le « suicide supérieur³³⁹ » de *Caligula*) ou existentialiste (*Huis clos*), il constitue un *topos* de la tragédie ou du drame amoureux. Le théâtre romantique l'institue d'ailleurs comme expression suprême de la passion, et c'est à ce titre qu'il conclut nombre de drames hugoliens : *Hernani*, *Angelo*, *tyran de Padoue* ou *Ruy Blas*. *Hernani*, qu'Achard rapprochait de *La Belle Marinière*, s'achève même sur un triple suicide, en vertu d'une logique hyperbolique typiquement hugolienne. Loin des excès romantiques, le drame bernsteinien, d'essence plus réaliste, se conclut par une résolution mortelle une fois sur deux, le plus souvent par le suicide³⁴⁰. Mais Achard ne rejoint ni la logique romantique, ni le pessimisme bernsteinien. Le suicide est rarement chez lui ce qui ferme l'histoire d'amour, mais plutôt ce qui l'initie, en marquant une démarcation entre la première histoire d'amour et son imitation. La plupart des pièces du corpus illustrent ce principe. Il est figuré littéralement quand l'interprétation des deux rôles – celui de l'amant(e) suicidé(e), puis de son continuateur – est assurée par le même interprète : Manuella et Pauline dans *La Femme en blanc*, Kid Jackson et Frank O'Hara dans *Le Corsaire*, Sébastien et Claude dans *Auprès de ma blonde*, Antonio et Raphaël dans *La*

³³⁹CAMUS Albert, présentation de *Caligula* pour l'édition américaine de la pièce, repris in *Œuvres Complètes*, tome I : 1931-1944, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 447.

³⁴⁰LANDIS J., *op. cit.*, p. 73-74.

Demoiselle de Petite Vertu, Stella et Elisa dans *Le Mal d'amour*. L'influence pirandellienne est de ce point de vue patente, empruntant aussi bien à la trilogie métathéâtrale qu'aux pièces mettant en doute la possibilité de déterminer avec certitude toute vérité. Les figures féminines de *Comme tu veux*, popularisée par l'adaptation filmée de George Fitzmaurice, ou *Chacun sa vérité* refusent avec obstination de trancher entre deux hypothèses incompatibles : sont-elles les épouses disparues et retrouvées, ou une autre femme (une usurpatrice dans la première pièce, la seconde épouse dans la deuxième) ? Aussi, si le suicide participe chez Achard davantage d'une structure circulaire autorisant le recommencement que d'un schéma tragique, est-il associé à une « inquiétante étrangeté » de la figure de l'amant/amante : où situer son identité, quand il/elle emprunte ses traits, parfois ses répliques (*La Femme en blanc*) ou ses rêves (*Le Corsaire*), parfois ses attitudes (*Le Mal d'amour*) à un amour venu du passé, au delà de la mort ? L'influence romantique perdure dans le théâtre achardien en dépit de la crise du discours amoureux, grâce à cette conception récurrente de l'amour et de la figure qui l'incarne comme recommencement, retour d'un même qui n'est pas – et c'est là une singularité – systématiquement associé au retour du tragique. Autrement dit, la circularité cesse d'être la figure du destin : Elisa demeure auprès de Jules alors qu'elle s'apprêtait à le quitter comme Stella avait perdu Ferreol ; Frank O'Hara parvient in extremis à ne pas rejoindre son modèle dans la mort ; Claude embrasse sa grand-mère au premier acte d'*Auprès de ma blonde* et la console, par sa ressemblance, d'avoir causé le suicide de l'oncle Sébastien, que nous découvrirons trois actes plus loin puisque la pièce adopte une structure inversant la chronologie. Le refus du tragique à la fin du *Corsaire* pouvait apparaître en contradiction avec la structure onirique de la pièce, et comme une faiblesse perçue avec suspicion par le metteur en scène et sa compagne, Louis Jouvet et Madeleine Ozeray. Considéré à une échelle plus large, celle de l'ensemble de l'œuvre, le refus prend une autre signification. À la fin de *La Femme en blanc* Manuella Rochemore choisit de rester aux côtés de Ramon Zara :

(Elle fait ce geste dans ses cheveux)

Rochemore [le père de Manuella].- Ah, ce geste... ce geste...comme il me rappelle ta mère !...

Manuela.- Ah ! Oui.

Rochemore. - Mais c'est dans ta robe de mariée que tu vas lui ressembler. Elle qui ne portait que des robes blanches.

Manuela (lentement). - Je ne marierai pas en blanc.

Rideau³⁴¹

La protagoniste est tiraillée à la fin de la pièce entre deux logiques contradictoires : celle du père (l'onomastique l'associe à la permanence du tragique) identifie chez la fille la reprise du geste de la mère, ouvre vers une possible répétition du geste suicidaire qu'il nie aussitôt par l'évocation d'une autre ressemblance, celle de la robe virginale associée au recommencement. La réplique de la fille refuse l'imitation, mais conclut la pièce sur un flottement troublant : rejet radical de l'imitation ? refus insolent de l'hypocrisie de la virginité ? ou logique d'inversion préférée à l'imitation, la robe noire du deuil étant substituée au blanc pour célébrer les noces de la fille avec celui qui a poussé sa mère au suicide ?

Moins d'un an après la première de *La Femme en blanc*, Achard part aux États-Unis pour collaborer à l'écriture puis à la réalisation de *La Veuve Joyeuse*. Une seule séquence porte,

³⁴¹ACHARD M., *La Femme en blanc*, *La Petite illustration*, n°631 – théâtre n°326, 1er juillet 1933, p. 30.

selon lui³⁴², sa marque décisive dans les deux versions du film : celle où la veuve refuse le code moral qui lui impose le noir du deuil, et fait basculer tout son environnement – chien compris – vers le blanc. Nous verrons dans notre seconde partie que ce basculement trouve des échos dans l'écriture, représentée dans la fiction elle-même : c'est en prenant la plume, en devenant elle-même auteur que le personnage féminin vide l'encrier noir, et initie le basculement vers la clarté.

Alors qu'Anouilh, Cocteau ou Giraudoux revisitent les vieux mythes fondés sur l'impossibilité d'échapper au *fatum*, il est un point où le théâtre d'Achard – comme certains de ses scénarios – parvient à se montrer novateur : sa reprise des structures cycliques est critique, refusant aussi bien l'inéluctabilité tragique que la chape morale du mélodrame, parvenant parfois, comme chez Pirandello, à ne pas conclure, à ne pas trancher. La fable de *La Femme en blanc* est tragique et ouverte à la fois, son héroïne est simultanément une fille marquée par le deuil, la répétition, et une femme libre, tandis que le titre du film de Lubitsch – titre qu'Achard n'a bien sûr pas choisi mais qui désigne un film pour lequel il a été choisi – impose une provocante oxymore. Le personnage est l'oxymore, figure où sont rassemblées les orientations contradictoires que l'auteur tente de concilier, parfois de dépasser.

1.3.2 Crise du lyrisme

Un second critère justifie le rapprochement d'Achard avec Musset plutôt qu'avec Hugo : la crise du discours amoureux, qui ne peut plus s'exprimer avec évidence ni une exaltation sans frein. Chez Musset, elle est soulignée par le dédoublement du poète, la duplicité des figures féminines, le regard sans indulgence posé sur l'expression amoureuse. Ainsi de la déclaration de Desgenais, qui « connaissait la vie » à Octave dans *Les Confessions d'un enfant du siècle* :

Je vois que vous croyez à l'amour tel que les romanciers et les poètes le représentent ; vous croyez, en un mot, à ce qui se dit ici-bas et non à ce qui s'y fait. Cela vient de ce que vous ne raisonnez pas sainement, et peut vous mener à de très grands malheurs. [...] Vouloir chercher dans la vie réelle des amours pareils à ceux-là, éternels et absolus, c'est la même chose que de chercher sur la place publique des femmes aussi belles que la Vénus, ou de vouloir que les rossignols chantent les symphonies de Beethoven³⁴³.

Le « mal du siècle » est exacerbé, au début du XX^e siècle, par une défiance plus généralisée des écrivains eux-mêmes vis-à-vis du langage. Nous rappelions en introduction que cette mise en accusation du langage avait pour corollaire l'idéalisation de « l'image en mouvement [...] seule capable d'exprimer ce qui échappe à toute parole³⁴⁴ ». En émane la position curieuse attribuée à Achard au théâtre puis au cinéma : évoquer les défaillances du langage grâce à un théâtre du verbe ; ou incarner la part du verbal dans un cinéma dont certains n'oublient pas qu'il avait été rêvé – avant le parlant – comme un recours face à l'effritement du verbe. Être, en somme, à la fois juge et parti. Cette posture n'est, en somme, pas si loin de celle de Musset continuant à croire au verbe et en l'amour, à assigner « au langage humain sa plus haute fonction, – celle de dire tout simplement, c'est-à-dire héroïquement, la vérité³⁴⁵ », en dépit de

³⁴²Id., « Mon Chevalier des années folles... et des autres », *L'Aurore*, 2 octobre 1967.

³⁴³MUSSET Alfred (de), *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 61-62.

³⁴⁴CLERC J.-M., *op. cit.*, 1993, p. 25.

³⁴⁵MASSON Bernard, « Introduction », in MUSSET A. (de), *Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour et autres pièces*, Paris, GF-Flammarion, 1988, p. 22.

tout. Puisque seul le verbe peut désigner ses propres manques, que l'amour – même décevant – l'est toujours moins que le monde dans lequel il éclot.

La fragilisation du discours amoureux résulte d'abord de la difficulté à trouver le bon registre. Dans *La Belle Marinière*, Le Captain ne sait pas trouver avec Marinette le ton adéquat, riant quand il faudrait être grave (II, 4) ou jouant la jalousie à contre-temps (III, 2). Surtout, il ne parvient plus à chanter l'amour ni à le dire : la sérénade doit être chantée bouche fermée, puisque toutes ses paroles ont été oubliées mis à part son dernier mot « folie [...] comme dans toutes les chansons d'amour³⁴⁶. » Le discours amoureux d'abord inaudible (les mariés « continuent à parler à voix basse » tandis que les convives tentent d'animer la noce), finit par s'interrompre car, déplore Marinette : « Le Captain a si peu de choses à me dire en particulier³⁴⁷. » La crise se répète régulièrement, jusqu'à ce que le protagoniste admette son impuissance verbale au cours du deuxième acte :

Eh bien, n'est-ce pas, voilà...euh... je ne peux pas. J'essaie souvent. Je ne peux pas. Pour te parler, je suis obligé d'attendre que tu ne sois plus là³⁴⁸.

Les jeux pirandelliens sur le double et les rôles signalaient que la difficulté à dire l'amour naît autant du locuteur que son destinataire. Or, Marinette reproche au Captain d'avoir endossé le mauvais rôle, d'avoir voulu jouer trop vite et trop bien le rôle du mari : « Tu as la certitude du propriétaire. Tu es mon mari, déjà³⁴⁹... » Crise d'un discours qui n'arrive plus à trouver son registre, jusqu'à se réduire au silence. Crise d'un sujet, déchiré entre des rôles contradictoires : le mari et l'amant ; le mari et l'ami ; le Captain et Pierre qui est pour le sujet à la fois lui-même et un autre, au point que, comme le protagoniste de *Noix de Coco*, il a le sentiment que sa femme le trompe avec lui même³⁵⁰. Crise de l'objet du désir, constamment perçu à contresens, finalement inconnaissable, si bien que le discours censé lui être destiné ne parvient plus à s'exprimer qu'en son absence.

Encore cette crise découle-t-elle plutôt d'une fragilité du sujet, que son environnement social n'a pas habitué à s'exprimer avec aisance. Le Captain reconnaît qu'il est moins instruit que Marinette qui lui reproche d'employer « des mots dont [il] ne connai[t] pas le sens³⁵¹. » Dans *La Vie est belle*, c'est le dévoilement d'un lyrisme utilisé comme une convention trompeuse, et non plus comme le registre privilégié de l'expression personnelle, qui est dénoncé :

STÉPHANE.- Bien. (Il l'embrasse encore.) Vos yeux ont ce soir la douceur de deux beaux lacs au crépuscule...

MIKY.- Je suis la première femme à qui vous dites ça ?

STÉPHANE.- Heu... Non³⁵²...

Plus grave que l'impossibilité de dire l'amour, le détournement des conventions romantiques transforme la parole en écran. Quand l'écran se déchire, à la fin du premier acte, Stéphane dévoile le fond de sa pensée : « Je ne veux pas m'en aller avant que tu saches ce que

³⁴⁶ACHARD M., *La Belle Marinière.*, éd. cit., p. 33.

³⁴⁷*Ibid.*, p. 26- 29.

³⁴⁸*Ibid.*, p. 73.

³⁴⁹*Ibid.*, p. 47.

³⁵⁰*Ibid.*, p. 71.

³⁵¹*Ibid.*, p. 51.

³⁵²*Id.*, *La Vie est belle*, p. 157.

je pense de toi. Tu es une sale petite bourgeoise qui a réussi au baccalauréat³⁵³. » L'amoureuse est réduite à son identité sociale, à un un contexte déterminé : celui de l'émancipation féminine considérée avec condescendance par l'amant cynique. Il faudra une tentative de suicide – donc un recommencement plutôt qu'une fin – pour que puisse se développer une autre relation amoureuse, celle de Miky et du clochard Charlemagne. Celle-ci retrouve le lyrisme douloureux de Musset, le temps d'une parenthèse qui soustrait les amoureux aux contraintes sociales. À la fin de l'acte III, Miky choisit pourtant de clore la parenthèse : « Un amour pareil ferait de toi un bourgeois³⁵⁴... » Convaincue que l'amour ne peut se vivre ni se dire sur la durée, elle préfère donner raison au cynique Stéphane et endosser le rôle confortable de la bourgeoise, faire un choix inverse de celui de la Lorette de *Domino* qui choisissait la fiction contre le rôle social.

Bien sûr la crise n'est pas nouvelle. Vieille comme l'invention de l'amour et du discours, elle touchait déjà le troubadour médiéval chantant pour une dame omniprésente, que la distance imposée par les règles de l'amour courtois ou les circonstances transformaient pourtant en pure abstraction, au point que « la convention de la sincérité sera dès lors une constante "ajoutée" au propos lyrique, mais qu'elle n'en fait pas organiquement partie³⁵⁵ ». Éternelle crise du discours amoureux – « abandonné [...] ou ignoré, ou déprécié³⁵⁶ » – qu'explore encore, à la fin des années soixante-dix, Roland Barthes. Tournant sans relâche autour de ses figures, de ses modes d'expression, du sujet qui l'énonce, il note en passant la vacuité fondamentale de son expression canonique : « Passé le premier aveu, "*je t'aime*" ne veut plus rien dire ; il ne fait que reprendre d'une façon énigmatique, tant elle paraît vide, l'ancien message (qui peut-être n'est pas passé par ces mots). Je le répète hors de toute pertinence ; il sort du langage, il divague, où³⁵⁷ ? »

Reste au poète à prendre acte de cette crise qui ne cesse de ressurgir, et à inventer d'autres modes d'expression pour tenter de la surmonter. Quitte à retourner les symptômes mêmes de l'aporie du discours amoureux – refus, mutisme, distance – pour les transformer en atout.

1.3.2.1 Négation

Premier recours, la déclaration négative est annoncée dès le titre de *Je ne vous aime pas* (1926) qui constitue de ce point de vue un véritable programme. Il succède aux variations de *Pour dire « je vous aime »* (1923) : quatre déclarations d'amour pastichant quatre auteurs différents. Octave concluait *Les Caprices de Marianne* en déclarant à l'héroïne éponyme « Je ne vous aime pas » après avoir dit « adieu l'amour ». Mais la négation achardienne constitue une antiphrase, et non un renoncement à la passion comme chez Musset. En tant que telle, elle hérite de la célèbre litote du *Cid*, qui renouvelle l'expression galante grâce à la négation : « Va, je ne te hais point ». Le *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand constitue un modèle encore plus proche. Se sachant condamné, Cyrano répète à Roxane « Je ne vous aimais pas³⁵⁸. » La négation parachève le parcours héroïque de Cyrano, amant caché, scripteur dissimulé qui refuse de reconnaître ultimement son rôle véritable : « Non ce n'était pas moi³⁵⁹ ! » Au delà du rôle, la pièce se présente, en 1897, comme un ultime avatar du drame

³⁵³*Ibid.*, p. 178.

³⁵⁴*Ibid.*, p. 264.

³⁵⁵HUE Denis, « Charles d'Orléans et autres plaisirs minuscules », in *Lectures de Charles d'Orléans*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Didact français », 2010, p. 9.

³⁵⁶BARTHES R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, collection « tel Quel », 1977, p. 5.

³⁵⁷*Ibid.*, p. 175.

³⁵⁸ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, V, 5, Paris, E. Fasquelle, 1926, p. 209.

³⁵⁹*Ibid.*, p. 208.

romantique qui boucle son parcours avec grâce³⁶⁰. Les feuilles d'automne, qui rappellent le recueil romantique publié par Hugo en 1831, tombent tandis que Cyrano agonise. Il le note et en tire quelques vers qui constituent un véritable art poétique :

Comme elles tombent bien !

Dans ce trajet si court de la branche à la terre,

Comme elles savent mettre une beauté dernière,

Et malgré leur terreur de pourrir sur le sol,

Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol³⁶¹ !

Nier, c'est constater l'impossibilité de retrouver tout à fait le lyrisme romantique, mais en retrouver néanmoins l'élan grâce à l'effacement héroïque imposé au protagoniste. Il manifeste les vertus du héros romantique (passion, maîtrise du verbe, courage) en refusant pourtant, de manière sublime, de les arborer. Nier, c'est donc tirer parti de l'ultime et vive parcelle d'énergie produite par la chute, la fin des choses. Éminemment romantique, la démarche postule, après Musset et son allégorie du pélican se perçant le flanc pour nourrir ses enfants, que « les plus désespérés sont les chants les plus beaux ». Ainsi, la déclaration à la fois itérative et négative de *Madame de...* se situe ainsi dans la continuité d'un romantisme en crise, qui s'appuie sur sa disparition annoncée, sur sa propre négation, afin que l'expression amoureuse propose son chant du cygne. Peut-être retient-elle également le pessimisme de la négation qui conclut *Les Caprices de Marianne* : Louise de... annoncerait la fin de l'amour en même temps qu'elle parvient à en renouveler l'expression, si bien que sa réplique serait à la fois une antiphrase et une prolepse.

1.3.2.2 Silence, distance

« L'amour est silence » constate Isabelle, déçue par la routine des parades de séduction dans *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*³⁶² (II, 7). Son auteur établit le même constat, vingt-cinq ans plus tard, pour le mettre directement en relation avec la caducité des modèles romantiques :

Deux personnes qui s'aiment, aujourd'hui [...] n'ont qu'une idée : se le faire comprendre, oui..., mais surtout sans le dire.

Le jeune homme qui a trop lu Victor Hugo et qui hasarde à placer un timide « Je t'aime » se fait vertement remettre à sa place par un vigoureux : « Ne sois pas crétin ! ».

Nous sommes laconiques, et, malgré ce laconisme, compliqués, peut-être par excès de pudeur³⁶³.

De fait, la comédienne Florence dans *Je ne vous aime pas* ou le Captain dans *La Belle Marinière*³⁶⁴ ne parviennent pas à dire « Je t'aime » de manière convaincante, bien qu'ils le répètent sur plusieurs tons. À la fin du premier acte, Marinette propose à son époux de tenter le vouvoiement pour sauver leur amour en péril dès les noces, mais d'abord :

³⁶⁰GENGEMBRE Gérard, « Le théâtre nouveau du XIX^e siècle », in VIALA A., *Le Théâtre en France*, p. 405.

³⁶¹ROSTAND E., *op. cit.*, p. 204.

³⁶²ACHARD M., *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, p. 44.

³⁶³Id., « Hernani - Conférence de M. Marcel Achard », repris dans *Conferencia, Journal de l'université des annales*, n°12, 15 décembre 1949, p. 499-500.

³⁶⁴Id., *La Belle Marinière*, p. 49.

Il faut faire un silence, alors. Pour que ce qui était ne compte pas.

Le Captain.- Faisons un silence.

Silence. Sourire du Captain.

Marinette. - Et ne ris pas !

Le Captain.- Oh ! Tout est à recommencer !

Marinette. - Chut ! [...]

Le Captain.- Je m'appelle Pierre. Mais on dit Captain.

Marinette.- Captain !

Le Captain.- Marinette ! Tu ne trouves pas que nos noms ne sont plus les mêmes ? (Il reprend).

Marinette... Quelle chance pour moi de vous avoir rencontrée...

Marinette.- Vous venez souvent au bal ?

Le Captain.- Oui, quelquefois, avec mon ami Sylvestre...

Marinette.- Encore Sylvestre ! Vous venez souvent au bal ? [...]

Le Captain.- Voulez-vous m'accorder la prochaine valse ?

Marinette.- Volontiers.

Le Captain. - Oh ! Dis donc, si nous avons été comme ça le premier soir. (Il l'embrasse. Avec ravissement.) Vous !... Vous !... Vous !... (Reprenant.) Vous ne trouvez pas qu'il fait très chaud ?

Marinette.- Oui, mais l'air est froid dès que le soir tombe...

Le rideau se ferme lentement³⁶⁵.

Cet extrait de la pièce rassemble nombre des motifs et des qualités qui se retrouveront dans les plus accomplis des scénarios et des pièces à venir. Il témoigne d'un renouvellement subtil du dialogue amoureux, qui ne peut trouver à s'épanouir – comme dans *La Vie est belle*, *Domino*, *Mayerling*, *Le Corsaire*, ou *Madame de...* – que dans une parenthèse utopique : parenthèse de la fiction (le bal rêvé alors que toute la pièce prend place sur une péniche) encadrée par le silence qui prélude à la représentation avant de lui succéder ; parenthèse de la valse (la circularité, une fois de plus) ; parenthèse d'un langage à qui il suffit d'un pas de côté par rapport à la norme (par la négation ou, ici, l'usage du vouvoiement par un couple de prolétaires) pour retrouver sens et couleur. Si l'amour est une illusion, et son discours une imposture, alors il ne peut se dire sincèrement que dans le cadre d'une fiction assumée en tant que telle, avec son cadre rêvé, ses rôles dans lesquels se projettent des personnages dédoublés (« Je m'appelle Pierre. Mais on dit Captain ») et ses répliques. Celles-ci trouvent le juste équilibre entre l'apparente simplicité et les trouvailles d'expression. Ainsi, la dernière réplique de l'acte est faussement banale puisqu'elle annonce la fermeture prochaine de la parenthèse et le drame à venir, juste avant la chute du rideau : « Oui, mais l'air est froid dès que le soir tombe... » Même s'il demeure tenté par l'exaltation lyrique, le dramaturge examine avec un

³⁶⁵*Ibid.*, p. 52-53.

œil critique la relation et le discours amoureux, marqués désormais par le recul du sujet plus que par son affirmation, par l'absence davantage que par la présence. L'absence récurrente – celle de Sylvestre au début des premier et troisième actes – ou le renoncement à soi-même – par la substitution du rôle à l'identité propre – suscitent le désir chez Marinette, tandis que la présence déçoit souvent.

Il est tentant de rapprocher la réplique théâtrale de celle de Monsieur de... à l'héroïne du film d'Ophuls : « Les nuits sont fraîches sur les lacs ». La tournure elliptique permet également de renouveler l'expression du sentiment amoureux, même si elle est moins connue que la déclaration antiphrasique de Madame de... au baron Donati. Michel Chion note qu'elle annonce l'issue tragique : « Louise a la santé fragile, et sa fin est déjà là³⁶⁶. » Pourtant, la réplique n'est pas si loin de celle de l'hypocrite Stéphane déclarant avec emphase devant une Miky dubitative que ses « yeux ont ce soir la douceur de deux beaux lacs au crépuscule ». Il aura suffi au dialoguiste, conscient du risque que lui fait courir la pente romantique, de marquer une légère distance par rapport à la réplique usée : disparition de tout déictique renvoyant au destinataire, ici l'amante ; disparition de la métaphore usée jusqu'à la corde. Ne demeure que la simplicité d'une réplique dont les manques permettent à l'émotion de sourdre.

Achard prétend régulièrement, à travers ses déclarations, distinguer nettement le dialogue de théâtre – soit disant plus brillant, littéraire – du dialogue de cinéma, censément plus simple et naturel. Or, si ses pièces d'après-guerre ont souvent mal vieilli, c'est à cause de la gratuité de certains mots d'esprit qui gêne également plusieurs de ses dialogues de cinéma : *Gribouille* ou *Untel père et fils*. À l'inverse, ses plus grandes réussites au théâtre témoignent des mêmes qualités que ses plus beaux dialogues de cinéma : un naturel où surgissent des formules brillantes mais toujours signifiantes, une capacité à filer de manière souterraine des émotions complexes derrière des répliques apparemment banales, elliptiques. Faut-il malgré tout considérer, avec le scénariste-dramaturge, que la difficulté à représenter l'amour se poserait au cinéma de manière plus criante encore qu'au théâtre ?

L'amour, au cinéma, est une chose si fausse, si parfaitement grotesque, qu'il est parvenu à rendre odieux l'émouvant spectacle d'un homme et d'une femme qui s'aiment. L'amour, au cinéma, est une telle parodie de l'amour que, même si c'est après des souffrances infinies que l'ingénue murmure : « Je t'aime ! », il y a toujours un loustic pour crier : « plus haut ». Au théâtre, personne ne rit. [...] Je sais ce qu'on peut dire de l'amour d'aujourd'hui. Il ne rappelle que de très loin celui de Roméo et Juliette. Né lugubrement au cours d'un fox-trot ou d'un cent mètres de piscine, il s'accommode mal du lyrisme, du clair de lune et de la rêverie sous le balcon³⁶⁷.

Les arguments évoqués dans l'article – réalisme de la représentation cinématographique, attentes du public, faiblesse dramatique de certaines stars de cinéma – mériteront en tout cas d'être pris en considération quand nous nous pencherons de manière plus approfondie sur les dialogues écrits pour le cinéma.

Toujours est-il que ce n'est plus grâce à l'affirmation, la déclamation que l'amour peut se dire mieux et plus fort, mais grâce à la négation (l'antiphrase), l'allusion (la litote, l'ellipse), la distance (le vouvoiement, l'indifférence feinte). Tous ces procédés se retrouvent dans les missives envoyées par le dramaturge à sa seconde épouse. La négation et la mise à distance

³⁶⁶CHION M., « Madame de..., 1953, de Max Ophuls "Les nuits sont fraîches sur les lacs." (Monsieur de...) », in *Le Complexe de Cyrano, La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 58.

³⁶⁷ACHARD M., « Le cinéma à vol d'oiseau », in *Les Grandes Conférences de l'aviation*, Éditions du Comité des œuvres sociales du ministère de l'air, souvenirs et récits contés le 19 décembre 1933, p. 16-18.

sont utilisées dans une lettre de 1925, qu'il conclut par la formule suivante alors qu'il a tutoyé Juliette jusqu'à présent : « Je ne vous dis point que je vous aime, bien que certain de voir de ne pas voir [sic] s'évaporer en paroles mon sûr amour³⁶⁸. » Le mutisme surgit dans une autre lettre, datée de 1928, dans laquelle le verbe devient action avant de basculer dans un silence éloquent :

Je m'attarde un peu ici. Je m'attarde à ce baiser. Je le déguste. Je le savoure. Je n'ai plus le courage ni l'envie de m'occuper d'autre chose. Prolongeons-le, dis ? [...] Laisse-moi mon entier plaisir. Ne te débats pas ainsi, comme un petit oiseau frêle. Là encore... Prolongeons le jusqu'au bas de la page. Tu veux bien ? Ne disons plus rien . À demain. Je t'aime³⁶⁹

Trois lignes de traits tracées de la main de l'auteur suivent ensuite, qui semblent prolonger le silence. La correspondance intime trace ainsi un pont entre l'auteur et ses personnages. Elle est le lieu d'une fiction déclenchée par un verbe très évocateur, qui tente de peindre l'amour et transforme la déclaration en représentation mimétique ; elle montre également que l'épistolier est conscient, autant que l'auteur, de la nécessité de dire l'amour à travers des détours, des stratagèmes, des ellipses et des négations. Ainsi le personnage est-il placé au centre d'enjeux contradictoires : créature de papier et double de l'auteur, qui lui attribue son langage, ses inquiétudes, jusqu'à sa conscience que l'amour est la seule valeur fiable dans un monde d'apparence et de représentation, mais aussi que son expression doit refuser la spontanéité et l'évidence. Il est bien l'oxymore que nous évoquions au sujet des figures féminines de *La Femme en blanc* et *La Veuve joyeuse*.

1.3.3 Mélanges

Déchiré entre des tentations contradictoires, le théâtre achardien, faisant de nécessité vertu, assume sa nature nécessairement instable, hétérogène, pour l'instituer en esthétique. Aussi la fantaisie des comédies ou les ruptures de ton, loin d'être les manifestations d'un esprit superficiel, constituent-elles des caractéristiques fondamentales sans lesquelles l'œuvre cesserait d'être sincère. Comme chez Musset, le personnage incarne idéalement – par sa position centrale au sein de la fable comme par sa proximité avec l'auteur qui l'a rêvé – ce goût du mélange.

1.3.3.1 Le personnage romantique : miroir

Dans l'optique romantique, héritière du baroque shakespearien, le personnage rassemble des caractéristiques contradictoires : l'héroïsme des mousquetaires de Dumas est tempéré par de très humaines faiblesses ; la grandeur d'âme de Ruy Blas contredit sa condition basse ; l'idéalisme de Lorenzo est dissimulé sous le masque du débauché Lorenzaccio... Deux figures placées en miroir peuvent souligner cette ambivalence, tels Octave et Coelio incarnant dans *Les Caprices de Marianne* deux faces du romantisme, l'une amère, l'autre passionnée. Sans doute incarnent-ils du même coup deux faces de l'auteur³⁷⁰, suivant en cela le précepte de Vigny : que le créateur trouve « dans ses personnages assez de têtes pour répandre toutes ses idées, assez de cœurs à faire battre de tous ses sentiments, et partout on sentira son âme

³⁶⁸Id., lettre à Juliette Achard, datée du 25 février 1925, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard, boîte 1.

³⁶⁹Id., lettre à J. Achard, datée de 1928. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard, boîte 1.

³⁷⁰RINCÉ Dominique, LECHERBONNIER Bernard, *Littérature XIX^e*, Paris, Nathan, 1986.

entière agitant la masse³⁷¹. » L'auteur romantique ne veut pas simplement s'exprimer à travers l'œuvre, mais également faire se confondre la vie et l'œuvre, l'auteur et son personnage.

À cet égard, la confusion régulièrement entretenue entre Achard et ses protagonistes constitue un autre trait hérité du Romantisme. Avant d'interpréter un des trois rôles masculins dans sa première pièce – inspirée de son amour sans espoir pour une comédienne³⁷² –, l'auteur acteur devenait personnage en jouant son propre rôle dans l'impromptu introduisant *Celui qui vivait sa mort* : il surgissait sur scène pour supplier son metteur en scène, Dullin, de respecter la tonalité comique de la pièce. De même, *Auprès de ma blonde* est triplement une pièce miroir : par sa structure rétrospective et les rimes qu'elle suscite entre les épisodes ; par la reprise dans le film de Duvivier, *Untel père et fils* de sa structure épisodique³⁷³, en en rétablissant la chronologie ; et enfin, par l'attribution à un des personnages – Émilie, dans le premier acte – d'une maxime personnelle. En 1925, Marcel Achard commence à correspondre avec Juliette Marty, sa future épouse. À cette occasion, il lui adresse un serment, « Je t'aimerai sinon longtemps du moins toujours³⁷⁴ », qui devient dans la pièce : « Je t'aime. Et je t'aimerai. Sinon longtemps. Du moins toujours³⁷⁵. » La même déclaration à la fois exaltée et prudente, que la lettre de 1925 calligraphiait autour d'un autoportrait de l'auteur pour mieux en signifier la valeur de maxime personnelle, conclut également une lettre de 1967³⁷⁶, dans laquelle Marcel propose à Juliette un bilan doux-amer de leur vie commune. Elle est cette fois donnée comme une citation de la pièce. Rien d'étonnant alors à ce que Juliette Achard voit dans cette pièce une autobiographie déguisée : « Vous nous avez reconnus, Marcel et moi, n'est-ce pas³⁷⁷ ? »

Le jeu de miroir est retors, cependant, puisque la maxime est attribuée dans la pièce au personnage de la femme trompée, et non à celui du mari infidèle. Celui-ci s'est entiché dans l'acte II d'une Grecque « à l'air sauvage et décidé³⁷⁸ », annonçant de manière curieusement visionnaire Melina Mercouri, avec qui l'auteur entretiendra une liaison passionnée à partir de la fin des années quarante. De même, on pourra s'amuser du fait que le scripteur aux amours papillonnantes signe certaines de ses lettres à Juliette tantôt « Ruy Blas amoureux de sa reine³⁷⁹ », tantôt « Marceline³⁸⁰ » : même s'il y a chez lui de l'amoureux romantique, de l'amoureux lunaire, sa vie sentimentale le rapproche également de la touchante infidèle de *Jean de la Lune*.

³⁷¹VIGNY Alfred (de), « Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 », in *Théâtre complet*, Paris, Charpentier, 1841, p. 13.

³⁷²LORCEY J., *op. cit.*, p. 65-66.

³⁷³Le film semble effectivement s'inspirer de la pièce, et non l'inverse, comme en témoignent l'examen des carnets de note (cf. *supra* 1.2.1.5) et les recherches menées par Eric Bonnefille à partir des archives de Julien Duvivier.

³⁷⁴ACHARD M., lettre à J. Achard, datée du 16 juin 1925, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard, 1.

³⁷⁵Id., *Auprès de ma blonde*, p. 20.

³⁷⁶Id., lettre à J. Achard, datée du 15 juin 1967, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard, 1.

³⁷⁷Citée par LORCEY J., *op. cit.*, p. 205.

³⁷⁸ACHARD M., *Auprès de ma blonde*, p. 27.

³⁷⁹Id., lettre à J. Achard, datée du 25 février 1925, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard, 1.

³⁸⁰Id., lettres à J. Achard, datée de 1925/datée du 15 octobre 1960/non datée, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard, 1.

1.3.3.2 Le personnage romantique : marges et oxymores

Modèle pour l'auteur, du moins tel qu'il se présente dans ses lettres – à Juliette donc, mais aussi à Jeanson, Passeur ou Pagnol – et ses conférences, c'est-à-dire à travers un filtre romanesque, le personnage romantique l'est également pour les protagonistes des pièces. Avant *Hernani*, la découverte des *Trois Mousquetaires* exalte le jeune Achard et lance sa vocation littéraire :

*J'avais dix ans quand j'écrivis mon premier ouvrage. J'en garde encore le manuscrit dans mes archives avec une sollicitude sans doute exagérée. C'est un drame de cape et d'épée d'une violence inouïe, dans lequel Richelieu se comporte extrêmement mal, - je venais de lire Les Trois Mousquetaires*³⁸¹.

Après cette pièce de jeunesse, la figure du bretteur flamboyant réapparaît dans *Le Corsaire* puis *Le Mal d'amour*, donc au sein de dispositifs complexes. Les deux pièces agencent des structures gigognes qui, sous prétexte de mettre à distance les récits enchâssés situés dans le passé et rêvés ou narrés par les personnages du présent, justifient en fait leur développement exacerbé. Tout se passe dans ces deux pièces comme si la mise en abyme pirandellienne, en ouvrant des parenthèses au sein de récits-cadres, autorisait Achard à laisser s'exprimer son goût très personnel pour les aventures rocambolesques, les scènes d'amour éminemment romantiques car exaltées et toujours tragiques.

Des deux pièces, c'est *Le Mal d'amour* qui se situe le plus clairement dans la continuité de la réécriture d'enfance. De nombreux aspects en font une pièce récapitulative et nostalgique, au cœur d'une décennie plus ingrate. Le personnage présenté au départ comme central est un jeune mousquetaire. Nommé Rochenoire – comme le père de *La Femme en blanc*, autre pièce représentant sur scène un retour en arrière introduit par un personnage-narrateur – il affronte un sbire de Richelieu, Laubardemont. Ce dernier emprunte ses caractéristiques à plusieurs sources, au delà du modèle historique : le roman de Dumas bien sûr ; mais également *Cinq-Mars* puisque la didascalie indique qu'il « est tel que l'a décrit Alfred de Vigny », avant de citer un extrait de son roman afin de caractériser le personnage³⁸² ; et enfin le Tartuffe de Molière, qui avait déjà inspiré la deuxième pièce du jeune Achard. Après que Laubardemont lui a demandé pourquoi elle continuait « à porter ce costume indécent », Stella, la fouguese gitane, lui signifie que sa question trahit surtout son propre désir³⁸³ : l'échange s'inspire évidemment de la première confrontation entre Tartuffe et Dorine dans la comédie de Molière³⁸⁴. Le récit enchâssé reprend la confrontation manichéenne entre le héros romantique et l'opposant jaloux qui veut sa perte, schéma de nombre de drames hugoliens.

Pourtant, la « passion de légende³⁸⁵ » de Rochenoire pour Marie de Surgères est progressivement dégradée. D'abord parce qu'elle est exploitée à des fins politiques par le machiavélique Richelieu. Et surtout parce que l'amour s'abîme en se disant. « Tu m'admires trop. Je ne suis qu'une petite Marie qui t'aime. Je ne veux pas que toute cette poésie nous perde » déclare Marie à son amant, qui constate quant, à lui, avec amertume : « Que veux-tu ? Personne ne peut mériter un amour comme celui qu'ils ont fait du nôtre. Il est tellement

³⁸¹Id., *Conférence sur le théâtre* avec P. Fresnay et J.P. Gauthier, BnF, fonds Achard, p. 7.

³⁸²Id., *Le Mal d'amour*, Paris, La Table ronde, 1956, p. 33-34.

³⁸³*Ibid.*, p. 91.

³⁸⁴MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF, La Pléiade, Tome II, 2010, p. 142-143.

³⁸⁵ACHARD M., *Le Mal d'amour*, p. 168.

incomparable et merveilleux qu'il en devient presque théorique³⁸⁶ ».

« Cette poésie », c'est celle du poète lyrique qui compose des chansons plus belles hélas que l'amour qu'elles sont censées célébrer : Gaspard Ferréol est aussi mousquetaire, amoureux de la belle Stella et pourtant infidèle, célèbre rimailleur capable – comme le page de Malborough – de passer « en vrai poète de la prose au vers³⁸⁷ »...

Il est vêtu comme un homme de lettres de l'époque : costume noir, bas noirs et col blanc. Il a la tête bandée. Et, chose curieuse, c'est peut-être parce que le gardien raconte l'histoire, il ressemble nettement à celui-ci³⁸⁸.

Parce qu'Achard est, derrière le gardien-narrateur, le véritable conteur, il prête à son personnage sa profession, son talent, son donjuanisme, jusqu'à son prénom : Ferréol est le second prénom de l'auteur, et le premier de son frère. La chanson composée par le personnage, « Le plus bel amour du monde », avait d'ailleurs fourni à la pièce son premier titre. Et c'est ce personnage apparemment secondaire – léger, drôle, adjuvant du noble Rochenoire – qui vivra avec Stella le seul amour véritablement sublime, à la fois tragique et magique. Gaspard est touché par une balle à la fin de la pièce ; Stella meurt alors littéralement d'amour, après une ultime prière : « Alors, gentille Madone, puisque vous me faites la grâce de me laisser partir avec lui, faites que cette grâce soit complète. Laissez-moi partir un peu avant³⁸⁹. » Le couple qui se rejoint dans la mort vient du théâtre romantique, mais la balle qui tue réellement l'amant, puis symboliquement ou magiquement sa pieuse maîtresse semble surtout empruntée à *Madame de...* La balle poursuit ainsi son parcours au delà du film, et frappe encore dans cette pièce écrite un an après sa sortie.

Composé dans un contexte personnel difficile (maladie, relations tendues avec Juliette et Melina Mercouri, abandon d'un ultime projet avec Ophuls...) dont témoigne l'agenda de 1954, *Le Mal d'amour* parvient, au delà de la récapitulation très sensible des motifs et des situations, à retrouver l'exaltation romantique de la passion non pas à travers les personnages attendus (le noble guerrier, sa maîtresse noble et digne) mais grâce à un couple inattendu : l'alliance d'un poète drolatique et lyrique, d'une gitane coquette et passionnée. De même que l'expression amoureuse devait imposer un écart linguistique pour se renouveler, le personnage ne peut se situer dans la continuité des grandes figures romantiques qu'à la condition de venir des marges. Ces marges sont également génériques puisque Gaspard Ferréol emprunte de nombreuses caractéristiques (apparente frivolité, implication dans des situations rocambolesques ou scabreuses, goût pour le mot d'esprit...) au vaudeville autant qu'au roman de cape et d'épée.

La plupart des pièces font ainsi passer au premier un plan un personnage situé au départ dans les marges. Désignons-le, par une première oxymore, comme le « protagoniste marginal ». Sa marginalité contraste avec la position centrale attribuée au départ à une autre figure masculine, antithétique car faussement positive, en fait décevante, celle du « héros » ou de « l'amant dégradé » : roi fou (*Celui qui vivait sa mort*), aristocrate sans noblesse (*Malborough, Le Mal d'amour...*), amant séduisant mais infidèle (Toussaint dans *Auprès de ma blonde*) voire médiocre (Stéphane dans *La Vie est belle*, Crémone dans *Domino*, Rodriguez dans *Pétrus*, Spencer dans *La P'tite Lili*, Olivier dans *Le Moulin de la galette*). Un discours trompeur (toujours conventionnel, voire parodique) leur a le plus souvent permis

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 200-201.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 223.

d'atteindre cette position illusoire : discours trompeur de l'amant, parfois de la femme qui a construit autour de l'homme aimé une fiction amoureuse (*Domino, La P'tite Lili*).

Le protagoniste marginal commence par participer à ce mensonge, quand il est poète (*Malborough, Le Mal d'amour*), avant de le dénoncer. Les marges dans lesquelles il est au départ assignées sont de natures diverses. Elles sont sociales, dès la radicale inversion carnalesque de *Celui qui vivait sa mort*, puis à nouveau avec le page de *Malborough*, les clochards de *La Vie est belle* ou *Machin-Chouette*, les protagonistes déclassés de *Domino, La P'tite Lili, Le Moulin de la galette* ou *Patate*. La marge spatiale est figurée littéralement dans *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* par la survenue de l'amant finalement triomphant (Auguste) depuis la salle. En intervenant au sein du récit d'abord comme des acteurs avant d'adopter les valeurs positives attachées au rôle, les protagonistes de *Domino* et du *Corsaire* franchissent eux aussi la ligne censée isoler l'espace scénique de ses marges (salle ou coulisse). Jef (*Jean de la Lune*), Pétrus ou Polo (*Colinette*) sont quant à eux des personnages lunaires, tombés depuis un espace périphérique associé au rêve, à la naïveté. Quant à *Mistigri*, l'auteur y reprend l'opposition entre l'amant dégradé et le protagoniste marginal, mais pour en souligner le possible arbitraire : l'amant marginal (Zamore) l'est non seulement socialement, mais intellectuellement si bien que c'est sa profonde médiocrité qui le marginalise, tandis que l'amant dégradé (Chalabre) incarne un idéal social et intellectuel. Mais le premier est capable – grâce irrationnelle – de susciter le désir et l'amour vrai, et non le second. Enfin, comme nombre de protagonistes marginaux, Zamore est un artiste : musiciens (*Mistigri, Le Moulin de la galette*), bouffon (*Celui qui vivait sa mort*), peintres (*Je ne vous aime pas, Colinette, Turlututu*), fleuriste (*Jean de la Lune*), et bien sûr – comme l'auteur – poètes (*Voulez-vous jouer..., Malborough..., Le Mal d'amour*).

Parce qu'il est d'emblée donné comme un mélange – empruntant à l'auteur comme à ses modèles, aux silhouettes réjouissantes du théâtre populaire autant qu'aux héros romantiques – le personnage incarne ainsi des valeurs positives, sans craindre l'inévitable dégradation qui mine les figures héroïques plus traditionnelles.

1.3.3.3 Le creuset comique : un art de la fusion capable de surmonter la crise lyrique ?

Le recours constant à l'intermédialité a déjà été évoqué au début de cette partie. Ce refus des frontières et des antinomies est sensible dans la pratique de l'auteur davantage que dans ses déclarations publiques, sans doute parce qu'il est tiraillé entre son goût du mélange et une défense de son auctorialité motivant l'expression de positions tranchées. Il justifie un mélange des registres encouragé par l'inspiration romantique. Cet aspect, sensible dans la structure de pièces passant de la comédie au drame (*Celui qui vivait sa mort, Je ne vous aime pas, La Vie est belle, La Belle Marinière, La Femme en blanc...*) comme dans la caractérisation des protagonistes, aide à comprendre l'apparente dispersion générique des pièces, notamment avant-guerre : farces, drames, comédies musicales, jusqu'à la curieuse dénomination de tragédie-vaudeville pour *Et dzim la la...* Il est probable que cette dispersion – à rebours de la cohérence du corpus bernsteinien ou des réécritures d'Anouilh et Giraudoux – accentua le progressif discrédit de l'œuvre. Elle constitue pourtant la manifestation d'un tempérament refusant toute unité trop systématique. Évoquant dans une lettre à Juliette l'écriture de *Mistigri*, vaudeville qui devait s'achever au départ sur le suicide de sa protagoniste, Nelle, il précise :

Honteuse, vaincue, triomphante sur la scène, adulée, fêtée, elle a besoin de cet ivrogne [Zamore] et lui demande humblement s'il n'a pas fait avec l'autre certains gestes d'amour qu'elle aimait. Lui triomphe bêtement, se montre tel qu'il est, c'est-à-dire misérable et imbécile. Elle comprend ce que sera sa vie désormais. Ou sans lui -Ou avec lui. Et elle se tue après avoir dit « Décidément, mon pauvre gros tu es trop bête. » Voilà. Ce que je dis là c'est le drame. Car ma pièce est une pièce comique, uniquement comique, ne l'oublie pas³⁹⁰.

Dans la dernière version de la pièce, le suicide est déplacé en son milieu par un écrivain qui le conçoit comme un recommencement et non comme une fin. Quant au déplacement tonal (traiter un sujet absolument dramatique dans un registre « uniquement comique »), il constitue un pari dont l'auteur revendique l'incongruité. Pari perdu. La pièce, manifestement bancal, fut reçue par la critique comme une peu convaincante chimère : « Marcel Achard partait pour rejoindre Phèdre et il s'arrête à l'auberge du vaudeville³⁹¹. »

Le recours au comique ne doit pas être apprécié comme une facilité, puisqu'il s'applique à des sujets – la dégradation par amour, le suicide, le déclassement social – que la critique traditionnelle voudrait voir traités à part, dans des pièces, éventuellement des scènes comme cela est le cas chez Molière, nettement distinctes, adoptant la gravité de ton jugée adéquate. Il correspond plutôt à la conviction, chère au dramaturge, que le comique permet de traiter des « grands sujets », ou plutôt qu'il n'existe pas plus de grands et de petits sujets que de registres haut et bas. Elle est régulièrement rappelée au fil des conférences :

Il paraît qu'il faut traiter de grands sujets et les traiter de façon grandiose.

Henri Jeanson l'a très bien dit un jour : « Il n'y a pas de grands sujets ». [...]

Un grand sujet ? Voici :

Un monsieur aime une dame qui en aime un autre.

Avec cela on fait, suivant son humeur, Andromaque, Les Caprices de Marianne ou L'Ecole des femmes³⁹².

Le choix des titres est éloquent. Racine, Musset, Molière. Une tragédie et une comédie classiques, et entre les deux, une pièce que son auteur désigne comme une comédie, en fait une œuvre mêlant avec beaucoup de liberté légèreté et gravité. Soit le modèle générique d'Achard, pour qui le genre de la comédie – qu'il faudrait de ce point de vue distinguer du comique – invite surtout à se libérer des normes génériques donc à refuser toute injonction, y compris celle de rire de tout. Par conséquent, « il est souvent plus dramatique qu'on ne le soupçonnerait d'un des auteurs les plus fêtés du Boulevard³⁹³. »

La comédie devient un creuset permettant de traiter des sujets vitaux – l'amour en premier chef, puis l'amitié, la liberté individuelle... – en dépit du cynisme ou du nihilisme que le dramaturge identifie dans le monde contemporain. Tout d'abord, elle autorise les ruptures de ton, qui permettent de peindre une situation dans sa complexité bigarrée, ou de montrer que

³⁹⁰Id., lettre à J. Achard, datée de 1929, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel et Juliette Achard, 1.

³⁹¹BRISSEAU Pierre, cité par LORCEY J., *op. cit.*, p. 132.

³⁹²ACHARD M., Conférence sur les auteurs comiques français, donnée pour la SACD à une date indéterminée, BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2).

³⁹³CORVIN M., article « Achard », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. cit., p. 6.

mêmes les grandes douleurs sont éphémères (à tel point que le suicide est chez lui éventuellement pathétique, parfois comique, rarement fatal, jamais conclusif). Ensuite, privilégiant le mouvement plus que l'introspection, elle permet de regarder ces situations avec la nécessaire distance, souvent indulgente chez l'auteur de *Jean de la Lune*. Depuis Corneille et son *Illusion comique* jusqu'à l'ironie des jeux pirandelliens, elle rappelle à quel point la vie est théâtre, à quel point l'identité est par nature fluctuante, relative. Enfin, elle lui semble pouvoir – mieux que le drame – rendre compte du contexte d'écriture : « Les comiques seuls témoins de leur époque. 1900 ne restant que par Feydeau et Courteline³⁹⁴ » note-t-il après un déjeuner avec André Roussin, l'auteur des *Œufs de l'autruche*. Ce dernier point est plus contestable. Si la comédie paraissait au XVII^e siècle davantage adaptée à la représentation des mœurs contemporaines, cette hiérarchisation des genres a été remise en question par l'invention du drame bourgeois, puis du drame romantique. Parmi ses contemporains et même ses proches, Bernstein ou Passeur proposent dans des pièces clairement dramatiques une dénonciation sans complaisance des tares contemporaines. *A contrario*, les pièces et scénarios d'Achard frappent plus par leur fantaisie ou la relative intemporalité du cadre, que par des références précises au contexte d'écriture, souvent anecdotiques. Reste qu'on y respire l'air du temps : assez peu de détails réalistes, y compris dans des dialogues qui empruntent surtout aux meilleurs auteurs, mais pourtant un certain état des mentalités, concernant notamment la distinction et les relations du féminin et du masculin.

Attentif à l'évolution des rôles sociaux et sexuels, même s'il demeure *in fine* dans les limites d'un certain conservatisme, moderniste tempéré plus qu'avant-gardiste, Achard donne l'image d'un auteur prudent, soucieux de ne jamais franchir des limites – esthétiques, idéologiques – assez tôt fixées. Aussi, refusant toute rupture trop radicale, nourrit-il son œuvre du souvenir de grands auteurs classiques – Molière, Musset – ou contemporains : Pirandello, surtout. Signe d'une impersonnalité ? Nous proposons d'y voir plutôt la reprise pragmatique et lucide de structures dramatiques capables de nourrir une interrogation très personnelle sur le destin, le rôle et l'identité, la validité du discours. Cette interrogation est renouvelée par de subtils écarts – dramatiques et linguistiques – et par le refus de toute gravité trop prolongée. Ce dosage entre la reprise des codes et leur renouvellement, entre la connivence avec un public bourgeois et l'audace permet peut-être de cerner ce théâtre de Boulevard insaisissable. C'est cette définition ouverte et pragmatique que retiennent d'ailleurs certains des plus récents analystes du territoire boulevardier³⁹⁵, après avoir rejeté les définitions synchroniques ou diachroniques trop restrictives, quand elles ne sont pas péjoratives.

Prudence, encore une fois, ou conscience de ses propres limites d'auteur. Quoi qu'il en soit, autant de qualités précieuses susceptibles d'aider l'auteur à imposer son autorité en dehors de son territoire d'élection. Le scénariste saura s'en souvenir dans ses rapports avec les producteurs, les acteurs et, surtout, les réalisateurs.

³⁹⁴ACHARD M., agenda 1954, BnF, fonds Achard, Agendas 2, 5 janvier.

³⁹⁵BRUNET B., *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan Université, Lettres SUP, 2004, p. 138 ; LANDIS J., *op. cit.*, p. 57 ; VIALA A., *op. cit.*, 2009, p. 396-397.

Chapitre 2

À L'INTERIEUR DU THEATRE

ACHARDIEN

Après cette cartographie des influences et tentations, nous allons explorer la genèse et les structures dramatiques, en privilégiant les caractéristiques les plus régulièrement soulignées par la critique contemporaine de la création des pièces. Elles ont été identifiées à partir d'un corpus de soixante-treize articles publiés entre 1923 et 1961, soit la période pendant laquelle Achard mène l'essentiel de sa carrière littéraire. Loin d'être exhaustif, ce corpus fragmentaire est sans doute déséquilibré. Il emprunte aux florilèges rassemblés par Jacques Lorcey dans son ouvrage, ou par les responsables de la publication des pièces dans *Paris-Théâtre* et *L'Avant-Scène* ; il rassemble également les coupures de presse découpées par l'auteur et conservées dans le fonds Achard. Du moins permet-il d'offrir un premier support à l'étude de la réception. On imagine que les critiques élogieuses ont été souvent préférées aux articles plus circonspects, ce qui rend d'autant plus significatifs les quelques reproches émis par les chroniqueurs.

Certains de ces aspects ont été évoqués au cours du précédent chapitre. Ainsi des influences : Musset à partir de *Domino*³⁹⁶, le cinéma pour *La Femme en blanc*³⁹⁷, Pirandello à partir du *Corsaire*³⁹⁸, toujours avec un décalage sensible par rapport à leur manifestation effective. De même, le goût du mélange et de la nuance – souligné pour la quasi-totalité des pièces – a déjà été noté : les critiques recourent constamment aux antithèses et oxymores afin de souligner la nature paradoxale d'un théâtre alliant le « rose » et le « sombre³⁹⁹ » ou le « noir⁴⁰⁰ », ou refusant de choisir « entre le théâtre de boulevard et l'autre⁴⁰¹ ». Y revenir ne nous semble pas constituer une priorité. D'autres qualificatifs récurrents décrivent l'auteur de *Jean de la Lune* comme un « poète » (le substantif et ses dérivés apparaissent dans une quinzaine de critiques), constamment tenté par la « fantaisie » (sept occurrences, en particulier lors de la réception de *Domino*). Le sens de ces termes n'est ni neutre, ni vide, mais apparaît *a priori* trop vaste ou flottant pour orienter notre recherche. La poésie du théâtre achardien, en particulier, constitue un *topos* repris par les commentateurs plus récents. Michel Corvin évoque ainsi l'Achard « poète » dans la notice qu'il lui consacre, non sans noter qu'il « a tellement bien dessiné les traits de ce rôle (somme toute assez conventionnel) qu'il l'a transformé en mythe⁴⁰² » avec *Jean de la Lune* et *Domino*. L'extrême amplitude sémantique

³⁹⁶SERRA Lily, *L'Européen* ; ROSTAND Maurice, *Le Soir*, repris dans *La Petite Illustration : théâtre*, n°303, 25 juin 1932.

³⁹⁷BOURDET Edouard, art. cit.

³⁹⁸CARDINNE-PETIT Robert, *Vu*, 30 mars 1938.

³⁹⁹KESSEL Joseph, à propos de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, repris par LORCEY J., *op. cit.*, p. 72.

⁴⁰⁰JOLY Gustave, *L'Aurore*, repris dans *L'Avant-Scène*, n° 196, 1er mai 1959, p. 34.

⁴⁰¹KANTERS Robert, *L'Express*, repris dans *L'Avant-Scène*, n° 178, 15 juillet 1958, p. 37.

⁴⁰²CORVIN M., article « ACHARD Marcel », in *op. cit.*, p. 6.

du concept de « poésie », si ce n'est le flou qu'il recouvre, incite à fonder l'analyse sur des caractéristiques plus assurées.

C'est pourquoi notre étude s'organisera à partir de deux perspectives – la construction et le dialogue – offrant de nombreux avantages. Elles sont privilégiées par les critiques tout en ouvrant vers l'activité cinématographique d'Achard, le plus souvent crédité aux génériques comme scénariste (maître ès constructions narratives) et/ou dialoguiste. Par ailleurs, si l'art du dialoguiste est célébré par tous les critiques, y compris les plus réticents, celui du constructeur d'intrigue paraît davantage sujet à caution. Il motive les réserves les plus souvent émises, depuis la réception de *Je ne vous aime pas*⁴⁰³ (1926) jusqu'à celle de *La Bagatelle*⁴⁰⁴ (1958). Même une pièce aussi manifestement *construite* qu'*Auprès de ma blonde* a vu se concentrer l'essentiel des reproches sur ce point précis. Les critiques visent son manque d'unité et d'efficacité, au point que Gabriel Marcel conclut que « M. Marcel Achard ne s'est jamais beaucoup soucié de construction dramatique⁴⁰⁵ », ce qui semble singulier pour un auteur longtemps considéré – en particulier après le succès de *Patate* – comme un maître du Boulevard, donc de la pièce bien faite.

Enfin, l'étude plus approfondie de *Domino* permettra de comprendre comment ces deux axes peuvent s'exprimer avec la plus grande maîtrise et trouver leur équilibre. Nous avons déjà vu que cette pièce illustre le renouvellement de structures et motifs empruntés à d'autres auteurs. Originale dans sa construction comme dans sa représentation des rapports de force, elle témoigne exemplairement des vertus attribuées au verbe achardien – brillant, fonction dramatique, pertinence – tout en constituant un repère aidant à mesurer la réussite ou, à l'inverse, la faiblesse des pièces et scénarios postérieurs. Peut-être cette pièce-étalon permettra-t-elle, au passage, de revenir sur cette valeur poétique constamment associée à l'auteur, valeur décidément aussi difficile à éluder qu'à cerner.

2.1 L'atelier de l'architecte

2.1.1. Démarche

2.1.1.1 Approche génétique des textes théâtraux

Contrairement aux textes poétiques ou romanesques, le texte théâtral n'a jamais paru clos : il est par essence inachevé, en attente de l'intervention d'un autre que l'auteur. En cela, il se rapproche du film, aboutissement d'une pluralité de collaborations. Compte tenu de cette spécificité, son étude génétique suscite des interrogations, reprises par les auteurs de *Genèses théâtrales* dans leur introduction : « Est-il possible de reconstruire le processus complexe qui préside à la genèse d'une œuvre théâtrale ? Et plus précisément, pour ce faire, peut-on se servir des outils méthodologiques que la critique génétique a élaborés en étudiant les manuscrits littéraires⁴⁰⁶ ? » S'ils répondent par l'affirmative, ils admettent néanmoins

⁴⁰³Pierre Brisson exprime « certaines réserves (d'ailleurs nuancées) sur la construction de l'œuvre », selon LORCEY J., *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰⁴Max FAVARELLI déplore une « mécanique un peu fragile », *Paris-Presse*, repris dans ACHARD M., *La Bagatelle*, p. 34.

⁴⁰⁵MARCEL Gabriel, *Les Nouvelles Littéraires*, repris dans ACHARD M., *Auprès de ma blonde*, p. 81.

⁴⁰⁶GRÉSILLON A., MERVANT-ROUX M.-M., BUDOR D. (sld), *op. cit.*, p. 8.

l'impossibilité d'établir un protocole universel qui s'affranchisse non seulement des catégories génériques, mais aussi de la singularité des dossiers génétiques⁴⁰⁷, constat repris par Daniel Ferrer⁴⁰⁸. La précaution vaut évidemment pour le théâtre comme – si ce n'est plus encore – pour le cinéma : plutôt qu'un modèle global, l'analyse génétique propose des objectifs et des exemples inspirant une méthodologie adaptée aux spécificités des dossiers et des projets herméneutiques.

Nous reprendrons donc son objet – « les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir » – son fondement méthodologique – « la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales » – et la distinction des opérations étayant ces hypothèses – « écrire, ajouter, supprimer, remplacer, permuter⁴⁰⁹ » – en nous inspirant des analystes familiers de cette approche. Leurs hypothèses s'appuient sur l'organisation de la page ou la superposition d'écritures distinctes, qui suggère une épaisseur temporelle dans le processus créatif. De même, la graphie peut témoigner de la fluidité de l'invention, ou à l'inverse de ses hésitations et repentirs. Surtout, les attentes théoriques concernant la chronologie ou l'organisation de l'écriture peuvent être déjouées par l'observation. Un des mérites de l'approche génétique est de contraindre l'analyste à revoir certaines hypothèses, contredites ou nuancées par l'exploration du dossier génétique, c'est-à-dire du corpus (métatexte, variantes du texte, documents graphiques, sonores ou filmés) rassemblé par le chercheur.

2.1.1.2 Dossier et méthodologie génétiques

« Le périmètre vaste et incertain⁴¹⁰ » qu'explore la génétique théâtrale se déploie ici entre deux pôles antithétiques : en amont de l'œuvre publiée, les carnets de notes sur les pages desquelles émergent les projets, de manière confuse et progressive ; en aval, le tableau synthétique rapprochant *a posteriori* les pièces écrites entre 1923 et 1962⁴¹¹. D'un côté, un chaos originel, de l'autre sa synthèse. Cette synthèse minimale n'apprend pas grand chose sur la manière dont sont organisées les pièces, en dehors de l'importance accordée à l'intrigue amoureuse et aux événements dramatiques. L'intrigue s'y résume aux interactions réciproques entre désirs et « incidents », selon une logique classique héritée d'Aristote, même si le suicide cesse d'être conclusif pour devenir un pivot : d'abord conséquence des amours manquées puis moteur de nouvelles rencontres amoureuses (*La Vie est belle* ou *La Femme en blanc*).

Plus intéressants à explorer, les carnets rassemblent de manière apparemment désordonnée les esquisses et brouillons des projets, dont sept ont pu être identifiés parmi le bric-à-brac dispersé dans quatre boîtes que j'ai numérotées afin de disposer d'un inventaire minimal. Au sein de chaque boîte, cet inventaire improvisé distingue ensuite les carnets en fonction des formats et/ou couleurs des couvertures, dans l'attente d'un référencement plus pérenne. Les pièces résultant des premières esquisses attestées s'échelonnent entre 1932 et 1964 :

⁴⁰⁷*Ibid.*, p. 245.

⁴⁰⁸FERRER Daniel, *Logiques du brouillon, modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011, p. 183-184.

⁴⁰⁹GRÉSILLON A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 7.

⁴¹⁰THOMASSEAU Jean-Marie, « Pour une génétique du théâtre non contemporain – Traces, objets, méthodes », in GRÉSILLON A., MERVANT-ROUX M.-M., BUDOR D. (sld), *op. cit.*, p. 233.

⁴¹¹ACHARD M., tableau comparatif des pièces.

*Domino*⁴¹², *Noix de Coco*⁴¹³, *Auprès de ma blonde*⁴¹⁴, *Nous irons à Valparaiso*⁴¹⁵, *La Bagatelle*⁴¹⁶, *L'Idiot* (deux carnets)⁴¹⁷ et *Eugène le mystérieux*⁴¹⁸.

Entre ces deux pôles, le fonds propose de nombreux manuscrits et tapuscrits, parfois annotés, complétant des dossiers génétiques suffisamment cohérents pour autoriser l'observation et la formulation d'hypothèses. Nous laissons pourtant à d'autres chercheurs – travaillant spécifiquement sur l'activité dramatique d'Achard – le soin de proposer une étude génétique globale, à partir des dossiers référencés correspondant aux dix-huit pièces cotées, et des vingt-et-une autres pièces en attente de référencement, sans compter les adaptations et inédits.

Dans un premier temps, nous nous contenterons de rapprocher les sept projets associés aux carnets de note afin d'identifier des caractéristiques et des évolutions dans le processus créatif de l'auteur, depuis l'émergence de l'idée matricielle jusqu'à la progressive organisation de la structure dramatique. L'évolution plus fine des textes, sensible dans les manuscrits et tapuscrits raturés, sera étudiée dans un deuxième temps, avec l'art du dialoguiste.

L'analyse des carnets de notes s'est appuyée sur une grille destinée à orienter l'analyse comparative. Le fait que cette grille isole des composantes (l'expression du thème ou de l'enjeu central, l'organisation dramatique, la rédaction des dialogues, les commentaires de l'auteur sur sa pièce et les digressions) paraît arbitraire, comme toute analyse distinguant des échelles que l'écriture puis la pièce achevée ne cessent de rapprocher, jusqu'à parfois les confondre. Néanmoins, cet outil permet d'appréhender leur mise en relation, de même que leur succession et leur répartition au sein de chacun des carnets. Trois logiques se trouvent ainsi confrontées : la linéarité matérielle du carnet, l'organisation plus complexe d'une écriture faite de retours, de repentirs, et la structuration progressive de la fable en train de s'écrire.

Par ailleurs, notre grille reprend des normes respectées, même superficiellement, par le dramaturge ou attendues par son destinataire. Le découpage en actes et scènes, dont nous avons tenté d'identifier les prémisses, se retrouve dans toutes les éditions des pièces de l'auteur. Quant à la claire organisation de la pièce autour d'un enjeu bien défini, elle constitue une caractéristique attendue chez un auteur revendiquant un héritage classique (Molière, Corneille, Racine), attentif aux prescriptions aristotéliennes. Même le mélodrame et le vaudeville sont soumis à ces attentes normatives, associées depuis le milieu du XIX^e siècle à la « pièce bien faite », dont Eugène Scribe aurait proposé le modèle. Les pièces de ce dernier sont rapprochées par Francisque Sarcey des carambolages des boules du billard ou du jeu d'échecs⁴¹⁹, en vertu d'une organisation géométrique du drame : l'action doit être rigoureusement introduite, conduite, conclue. Or, si l'on en juge par la réception des pièces d'Achard, cette attente ne semble pas avoir été toujours comblée. Il paraît donc intéressant de

⁴¹²BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°3, Carnet *Domino* [couverture de skai noir].

⁴¹³BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°4, Carnet *Noix de Coco* [couverture de skai bleu sombre].

⁴¹⁴BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°1, Carnet *Auprès de ma blonde* [grand couverture bleue avec liseré doré].

⁴¹⁵BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°2, Carnet *Nous irons à Valparaiso*, [couverture de tissu vert portant le titre erroné *La Femme en blanc*].

⁴¹⁶BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°1, Carnet *La Bagatelle* [couverture carrée bleu].

⁴¹⁷BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°2, premier carnet *L'Idiot* [petite couverture en plastique marron] ; n°3, second carnet [couverture lisse verte].

⁴¹⁸BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°3, Carnet *Eugène le Mystérieux* [petite couverture de toile rouge].

⁴¹⁹HEYRAUD Violaine, « Critique ou théoricien ? Sarcey et les vaudevillistes », in *Francisque Sarcey : un critique dramatique à contre-courant de l'histoire du théâtre ?*, Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en janvier 2014, publiés par Marianne Bouchardon/Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 12, 2015, p. 3 / URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?critique-ou-theoricien-sarcey-et.html>.

mesurer l'importance qui semble lui être accordée lors de la phase d'écriture, en étant attentif aux écarts entre notre grille d'analyse – inspirée par un modèle structurel dominant – et la démarche effective du créateur, telle que les carnets en conservent la trace.

2.1.2 Organisation matérielle des carnets

Les trois premiers cahiers sont complétés recto-verso, selon une progression linéaire pour *Noix de Coco* et *Auprès de ma blonde* : des indices (organisation de plus en plus sensible pour la première pièce, succession des actes pour la seconde) attestent de la relative synchronie entre la succession des pages et l'avancement de l'écriture, le cahier étant simplement retourné en cours de rédaction. En revanche, si les deux pages de garde du cahier consacré à *Domino* reprennent le titre, seul son verso concerne la pièce ; le recto est essentiellement constitué de digressions, *a priori* sans rapport avec le contenu de celle-ci.

Les carnets suivants suivent des démarches différentes. Celui consacré à *Nous irons à Valparaiso* ne dépasse pas sept pages, et aucun document intermédiaire ne demeure dans le fonds avant le manuscrit autographe. L'ébauche de *La Bagatelle*, beaucoup plus conséquente (quatre-vingt pages), adopte une démarche singulière : le premier jet est rédigé sur la page de gauche, celle de droite étant d'abord laissée vierge afin d'indiquer les ajouts et modifications, après relecture. La forme se rapproche davantage des manuscrits autographes conservés dans le fonds, à ceci près qu'ils sont généralement constitués de feuilles volantes, parfois agrafées *a posteriori*. Cette fois-ci, ce sont les premières notes permettant de lancer l'écriture du projet qui sont absentes. Dans l'un comme l'autre cas, il est possible que des carnets aient été égarés. Le projet de *L'Idiot* se répartit dans deux carnets : le premier rassemble les répliques qui seront attribuées aux personnages, le second ébauche une structure, avec un découpage en scènes permettant la distribution des répliques. Enfin, pour *Eugène le Mystérieux*, l'auteur fait se succéder les personnages empruntés à Eugène Sue, en leur attribuant des caractéristiques, des répliques et des renvois paginés à une édition des *Mystères de Paris*.

Premier constat : l'homogénéité relative des modes d'écriture paraît moins sensible après la Seconde Guerre mondiale, donc à partir de *Nous irons à Valparaiso*. L'évolution des projets devient moins linéaire, et l'auteur semble hésiter entre plusieurs démarches. Cette hésitation porte notamment sur la relation entre la structure dramatique et l'écriture des répliques. De ce point de vue, la scission de ces deux échelles entre deux carnets, à l'occasion de l'écriture de *L'Idiot*, amène à s'interroger – pour cette pièce, et plus largement pour l'ensemble de la production dramatique – sur la chronologie de l'écriture : l'établissement de la structure de la pièce a-t-elle précédé l'écriture du dialogue, comme le modèle de la « pièce bien faite » semblerait le prescrire ? Lui a-t-elle succédé ? Se sont-elles développées parallèlement ? À quel moment s'est imposé le thème ou l'enjeu central ?

2.1.3 Quelle chronologie pour l'écriture ?

2.1.3.1 Idée matricielle

Le titre des pièces pose un cadre thématique, générique et/ou structurel. Au sein du corpus peuvent ainsi être distinguées des orientations représentatives pour l'ensemble des pièces : noms ou qualificatifs désignant un personnage central (*Domino*, *Noix de coco*, *L'Idiot*, *Eugène le mystérieux*), titre de chanson (*Auprès de ma blonde*, *Nous irons à Valparaiso*), appréciation morale ou interrogation relative à l'amour (*La Bagatelle*). La plupart, parmi la quarantaine de titres adoptés par Achard, pourraient être associés à une de ces catégories, à

une exception près (*Une balle perdue*). Ils suscitent une attente sans imposer d'orientation : même si les personnages éponymes occuperont bien une position centrale, leurs surnoms annoncent une légèreté de ton que le contenu de la pièce va parfois nuancer (*Domino*, puis *Pétrus* ou *Patate*). La légèreté des titres empruntés aux chansons peut être tout aussi trompeuse : *Nous irons à Valparaiso* développe une situation adultérine puis criminelle assez sordide. Par contre, le titre évoque effectivement la situation du couple central, tout entier tendu vers un ailleurs rêvé. Nous avons déjà signalé que le modèle structurel associé à la chanson ne se retrouvait pas dans toutes les pièces les choisissant pour titre : si la forme circulaire inspire *Après de ma blonde*, ce n'est plus le cas pour *Nous irons à Valparaiso*, pièce remarquable au contraire par l'hétérogénéité de ses partis-pris structurels (ellipse radicale entre les deux premiers actes, puis quasi-continuité entre les actes II et III). Enfin, les titres annonçant la thématique amoureuse ne mentent pas, si ce n'est que celle-ci demeurant centrale dans toutes les pièces de l'auteur, ils ne permettent guère d'isoler un corpus singulier. Du moins permettent-ils parfois de préciser ce thème : amour en crise (*Je ne vous aime pas*, *Le Mal d'amour*), amour vénal ou scabreux (*La Demoiselle de petite vertu*, *La Bagatelle*, *La Débauche*).

Reste à déterminer le moment où ces titres faiblement programmatiques ont été attribués. Deux carnets (*La Bagatelle*, *L'Idiotie*) sont dépourvus de titre, les cinq autres les arborant en couverture ou sur la page de garde. Mais un titre est erroné : le carnet dédié à *Nous irons à Valparaiso* porte pour titre *La Femme en blanc*. *Noix de Coco* et *Eugène le mystérieux* ne sont pas les titres initialement prévus, indiqués au début des carnets : *Boule de Gomme*, puis *Gribouille* ont été envisagés pour le premier projet, *Eugène victime de ses personnages* pour le second. Dans le premier cas, l'hésitation concerne le personnage – et peut-être le point de vue – à privilégier : *Gribouille* était sans doute un des surnoms envisagés pour le protagoniste, comme l'indique sa reprise, toujours en page de garde, dans une liste de prénoms masculins (*Gribouille* / *Nicolo* / *Mathias* / *Toby* / *Tobie*). Le titre sera repris deux ans plus tard pour un film dont le personnage éponyme sera également interprété par Raimu, et dont l'anecdote inverse les données de *Noix de Coco* : Caroline/Noix de Coco échoue à dissimuler à son mari sa double identité issue d'un compromettant passé exotique. Dans *Gribouille*, c'est le mari qui tente de dissimuler à son épouse un secret encombrant – l'identité réelle et le passé de l'« étrangère » interprétée par Michèle Morgan – qui menace de faire exploser la cellule familiale. Le titre invite ici à rapprocher les activités dramatique et cinématographique, puisque *Gribouille* est un scénario original poursuivant une des « virtualités de la genèse⁴²⁰ » théâtrale. Quant au premier titre envisagé pour la pièce prenant pour personnage Eugène Sue, il souligne la nature pirandellienne d'un projet confrontant les personnages et leur créateur. Nous avons déjà noté combien cette confrontation avait frappé Achard lors de la création de *Six personnages en quête d'auteur*, et comment son œuvre s'en était nourrie, au théâtre comme au cinéma.

Seuls les titres de *Domino* et d'*Après de ma blonde* sont donc indiqués dès la page de garde et conservés jusqu'à la fin. Comme c'était déjà le cas pour *Malborough*, le titre d'*Après de ma blonde* peut être mis en relation avec la structure de la pièce. La chanson, construite à partir de l'alternance des couplets et des refrains, invite à associer reprises et variations. Ainsi est soulignée la co-existence du semblable et du variable au fil des générations, pendant le demi-siècle parcouru par les personnages. Le rapprochement thématique est moins évident, mais les thèmes du couple et de l'absence se retrouvent dans la chanson comme dans la pièce.

Domino impose doublement son titre, noté transversalement au travers des premières pages, recto et verso. Le nom définitif du personnage est d'ailleurs repris dès la page suivante, dans

⁴²⁰FERRER D., *op. cit.*, p. 192.

les premières notes, marque d'une évidence du titre et du surnom qui ne se retrouve pas nécessairement dans les autres brouillons. Cette évidence semble avoir également présidé à la formulation de l'enjeu qui donne à la pièce sa ligne directrice. Au recto, est indiqué au dessus du titre « On demande quelqu'un ayant », esquisse syntaxique de ce qui va donner son élan au premier acte : la publication d'une annonce dont nous ne comprendrons que tardivement la motivation, l'information volontairement retardée trouvant son origine dans la phrase interrompue.



Doc. 1

Carnet *Domino*, verso, p. 1 : un titre et l'esquisse d'un décor.

Au verso, le titre est quant à lui accompagné d'un croquis (cf. doc. 1) projetant un décor en cohérence avec les enjeux de la pièce. La théâtralité est soulignée par les rideaux en amorce et la dualité de l'espace : la scène/la mezzanine sur laquelle vont prendre place les personnages-spectateurs (Heller et Crémone) au dernier acte. Puis, les premières notes de la page suivante cernent cet enjeu à travers une série de variations : « quand l'amour de Domino emporte tout, c'est au nom de l'autre qu'il parle », « Une femme comme vous n'aime qu'une fois. Ne croyez pas ceux qui disent qu'on ne peut pas recommencer un amour mort. Toutes les vies sont la preuve du contraire », « Il n'y a pas d'amour là où il y a un deuxième amour », « Il vit l'amour d'un autre » et « L'amour médiocre devient qq chose d'épatant⁴²¹ ». La pièce faisant l'objet d'une étude plus approfondie à l'issue de ce chapitre, contentons-nous pour l'instant de deux constats. Pour commencer, l'enjeu de la pièce semble avoir été cerné avec une relative rapidité, dont témoigne l'accumulation de directions fondamentales (poétiques, scénographiques, morales)

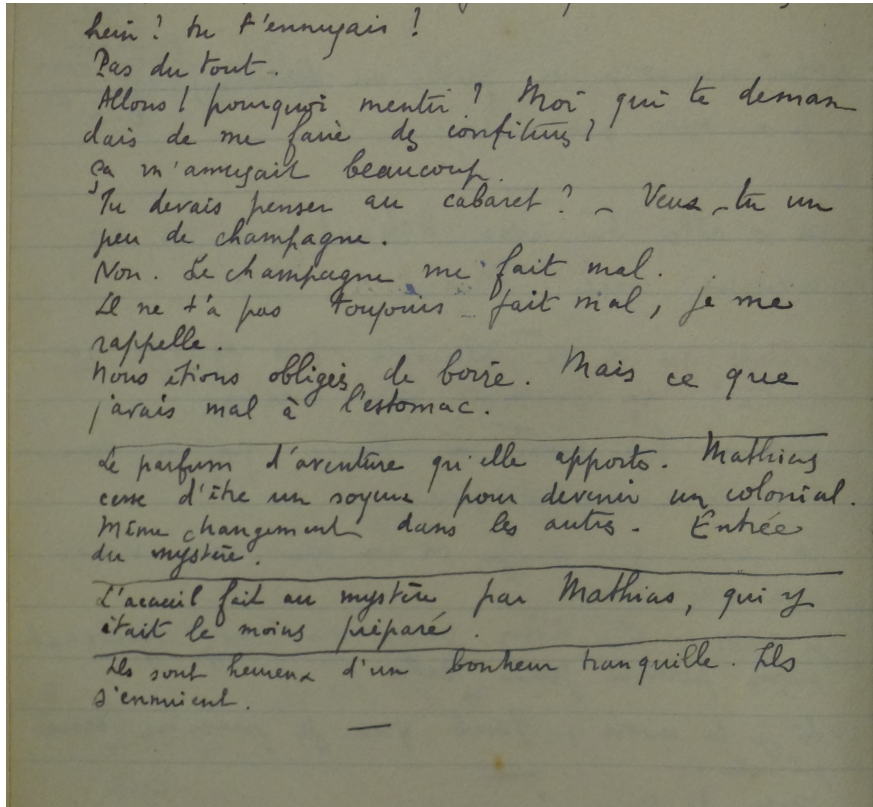
posées dès les premières pages. Ensuite, la proximité de la formulation de cet enjeu avec le mot d'esprit achardien est frappante, en ce qui concerne les trois premières variations que nous venons de citer, la deuxième prenant même la forme d'une réplique ancrée dans une situation d'énonciation fictive. Loin d'être une simple abstraction, l'idée directrice sur laquelle va s'organiser la pièce prend la forme d'un épigramme ou d'une maxime liant étroitement la structure dramatique, la visée morale et l'élégance du style. À tel point que ces formules matricielles sont parfois reprises dans le texte de la pièce : « Il n'y a pas d'amour là où il y a un deuxième amour » devient, une fois polie par les exigences de sobriété et d'élégance, la formule liminaire placée après la dédicace à Steve Passeur, « Il n'y a pas de deuxième amour⁴²² », avant d'inspirer la question adressée par Domino à Lorette à la fin de la pièce (III,

⁴²¹BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°3, carnet *Domino*, verso, p. 2.

⁴²²ACHARD M., *Domino, La Petite Illustration*, n°582, 26 juin 1932, p. 3.

6), « Êtes-vous sûre que je ne sois pas votre second premier amour⁴²³ ? »

L'examen de tous les carnets confirme cette proximité entre le cœur de la pièce et le langage qui va en permettre le développement. Pour *Noix de Coco* ou *Nous irons à Valparaiso* comme dans *Domino*, le projet de la pièce est exposé rapidement, à travers une série de variations, la formule épigrammatique constituant à la fois un exposé synthétique du projet et une possible réplique. Les premières pages font se succéder idées générales, premières



hein? tu t'ennuyais!
Pas du tout.
Allons! pourquoi mentir? Moi qui te deman-
dais de me faire des confitures?
ça m'amusait beaucoup.
Tu devais penser au cabaret? - Veux-tu un
peu de champagne.
Non. Le champagne me fait mal.
Il ne t'a pas toujours fait mal, je me
rappelle.
Nous étions obligés de boire. Mais ce que
j'aurais mal à l'estomac.
Le parfum d'aventure qui elle apporte. Mathias
cette d'être un soigneur pour devenir un colonial.
Même changement dans les autres. Entrée
du mystère.
L'accueil fait au mystère par Mathias, qui y
était le moins préparé.
Ils sont heureux d'un bonheur tranquille. Ils
s'ennuient.

Doc. 2

Carnet *Noix de Coco*, p. 3 : cerner l'enjeu.

cerner, se succèdent esquisse de dialogue, plat exposé du thème, tournure elliptique et frappante.

La quête de perfection stylistique motivant ces reformulations et leur efficacité croissante semblent les orienter vers un destinataire, fictif ou réel, que l'auteur voudrait intriguer, convaincre, séduire. Ce destinataire peut être l'auteur lui-même, passant ses idées au crible du langage pour mieux en évaluer la pertinence. En effet, la doxa classique postule que « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement⁴²⁴ », donc l'indistinction de l'idée et de sa formulation.

Cette indistinction, féconde dans ces trois pièces, peut également s'avérer problématique quand la comédie n'existe qu'à travers le langage, sans qu'un centre vienne lui fournir une assise. Aucun enjeu n'est rapidement posé pour les pièces plus récentes composant le corpus, en particulier *La Bagatelle* et *L'Idiotie*. Il est possible qu'un carnet correspondant à un avant-texte antérieur de la première pièce ait été égaré. Néanmoins, l'examen des deux carnets préparatoires à *L'Idiotie* ne laisse guère de doute sur l'absence de ligne directrice initiale. Les trois remarques placées juste avant l'énumération des répliques, sur la page de garde du

⁴²³ *Ibid.*, p. 31.

⁴²⁴ BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* [1674], Paris, Hachette, 1881, p. 10.

premier carnet – « La justice est chère, c'est pourquoi on l'économise », « Il faut qu'on connaisse la victime à fond à la fin de la pièce », « Donne un cheval à celui qui dit la vérité : il en aura besoin pour s'enfuir (proverbe persan) » – délimitent un cadre assez flou.

Il ne s'agit pas d'entamer le procès d'un auteur pour non-conformité au parcours générique attendu, mais d'émettre l'hypothèse que l'évolution des modalités d'écriture témoigne de l'essoufflement d'une invention peinant désormais à fournir une assise à des jeux verbaux toujours brillants mais plus gratuits. Mettre en évidence cette gratuité du verbe constitue d'ailleurs un des enjeux fondamentaux de l'adaptation très lointaine de *L'Idiot* par Blake Edwards, *A Shot in the Dark/Quand l'inspecteur s'emmêle*. Le cinéma aura exploité jusqu'au vide qui menace les dernières comédies achardiennes.

2.1.3.2 Composition

L'Idiot illustre l'inversion du rapport attendu entre l'organisation de la fable et sa mise en forme verbale, tel que le commande l'ancienne rhétorique qui a régné sur la littérature occidentale pendant plus de deux millénaires⁴²⁵. Certes, les normes aristotéliennes de composition ont été régulièrement remises en causes par les praticiens – y compris quand elles étaient censées guider toute la production dramatique, au XVII^e siècle. Elles survivent pourtant « à l'état dégradé, diffus, inarticulé, dans la pratique culturelle des sociétés occidentales » contemporaines, y compris dans la culture dite de masse⁴²⁶. L'institution continue à les proposer comme des modèles pour la pratique littéraire et la composition des œuvres. Achard a rencontré ces normes lors de ses études académiques, de ses lectures et réécritures de classiques (Molière, Corneille). L'ancienne rhétorique propose un double modèle, concernant à la fois les étapes de l'écriture (*Inventio/Dispositio/Elocutio/Actio/Memoria*) et la composition de l'œuvre achevée. Très tôt, ont surgi des interrogations sur l'importance relative et la chronologie des étapes, en particulier la composition (*dispositio*), essentielle selon Aristote : l'unité d'action est prescrite ; l'agencement des péripéties prime sur la peinture des caractères⁴²⁷ ; une structure-type (prologue/épisodes/exode) est identifiée⁴²⁸. Les genres associés au théâtre de Boulevard – vaudeville, mélodrame, drame bourgeois ou réaliste – reprennent ces principes, incarnés par le modèle de la « pièce bien faite⁴²⁹ ». Concevant son organisation comme une opération « mathématique », Alexandre Dumas fils exige même de « toujours commencer [l'écriture de] la pièce par le dénouement, c'est-à-dire ne commencer l'œuvre que lorsqu'on a la scène, le mouvement et le mot de la fin. On ne sait bien par où on doit passer que lorsqu'on sait bien où l'on va⁴³⁰. »

À l'inverse, la néo-rhétorique en vogue du II^e au IV^e siècle après notre ère fait passer au second plan l'architecture du discours au profit de morceaux de bravoure stylistique, reliés de manière assez lâche⁴³¹. Au XVII^e siècle, Descartes ou Pascal remettent également en cause la succession des étapes en soulignant combien la distinction de l'*inventio* et de la *dispositio* paraît artificielle. La recherche des idées et leur organisation se nourriraient l'une l'autre, selon une logique de la simultanéité plus que de la succession. Pascal le résume par une célèbre

⁴²⁵BARTHES R., « L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] », *Communications*, n°16, 1970, Recherches rhétoriques, p. 173.

⁴²⁶*Ibid.*, p. 223.

⁴²⁷ARISTOTE, *Poétique*, éd. cit., p. 93-94.

⁴²⁸*Ibid.*, p. 102.

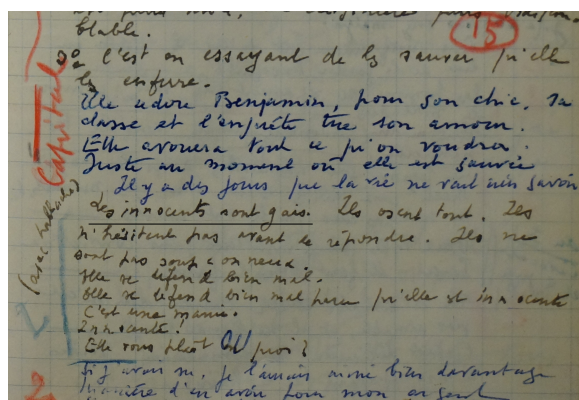
⁴²⁹BRUNET B., *op. cit.*, p. 41 et 56.

⁴³⁰DUMAS (fils) Alexandre, *La Princesse Georges* (Préface), 1877, repris in BRUNET B., *op. cit.*, p. 95.

⁴³¹BARTHES R., art. cit., p. 183.

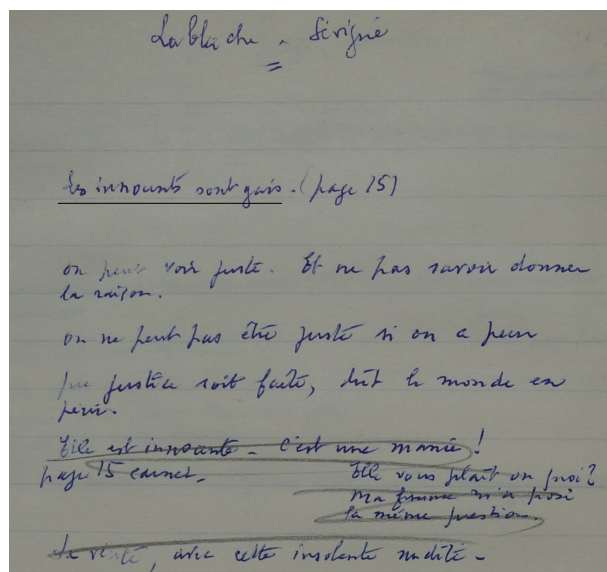
formule : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle⁴³². » Roland Barthes résume ces débats en distinguant deux options : « ou bien c'est un dispatching de matériaux, une distribution, ou bien c'est une grille, une forme stéréotypée. En un mot, l'ordre est-il actif, créateur, ou passif, créé⁴³³ ? »

L'écriture de *L'Idiote* suit *a priori* le premier modèle, celui d'une distribution active des répliques au sein d'une structure conçue pour les mettre en valeur, et non l'inverse : le second carnet, celui dont les pages esquissent une organisation par scènes, intègre des renvois paginés vers le premier, rassemblant quant à lui les répliques en face desquelles, dans la marge, ont été indiqués des numéros d'acte. Ainsi, la réplique « les innocents sont gais » a d'abord été notée dans le premier carnet (doc. 3) à la page 15, avant de se voir associée au deuxième acte (chiffre 2, noté en bleu dans la marge). Ensuite, elle est reprise dans le second carnet (doc. 4) pour une scène spécifique – et supprimée dans la version définitive – mettant en présence Lablache et Sévigné, avec un renvoi signalé entre parenthèses vers la page 15 du premier



Doc. 3

L'Idiote : premier carnet, p. 15 ; second p. 11.
Dans les deux documents, nous avons souligné la réplique pour en faciliter le repérage.



Doc. 4

carnet.

L'organisation s'est donc faite *a posteriori*, l'*elocutio* a précédé la *dispositio*. La chronologie, assez facile à reconstituer, suscite quelques interrogations. Dans quelle mesure l'absence apparente de structure préalable a-t-elle pu avoir des répercussions sur la structure de l'œuvre achevée ? De fait, celle-ci est assez lâche, ce qui explique – et peut-être justifie – les libertés prises avec elle par Blake Edwards dans son adaptation : si l'enjeu exposé au début du premier carnet, connaître « la victime à fond à la fin de la pièce », est effectivement concrétisé, il s'avère de peu de portée puisque cette connaissance s'applique à une figure très stéréotypée. La victime, Miguel, est un amant latin ombrageux et jaloux. De même, l'intrigue policière peut être d'autant plus facilement bouclée qu'elle est secondaire : toute la pièce se déroule dans le bureau du juge d'instruction qui reconstitue, à travers une série d'interrogatoires, les péripéties advenues avant la première scène. La structure métadramatique propose moins une succession organisée d'actions que la confrontation de discours permettant de reconstituer cette action, *a posteriori*. Le processus d'écriture s'accorde

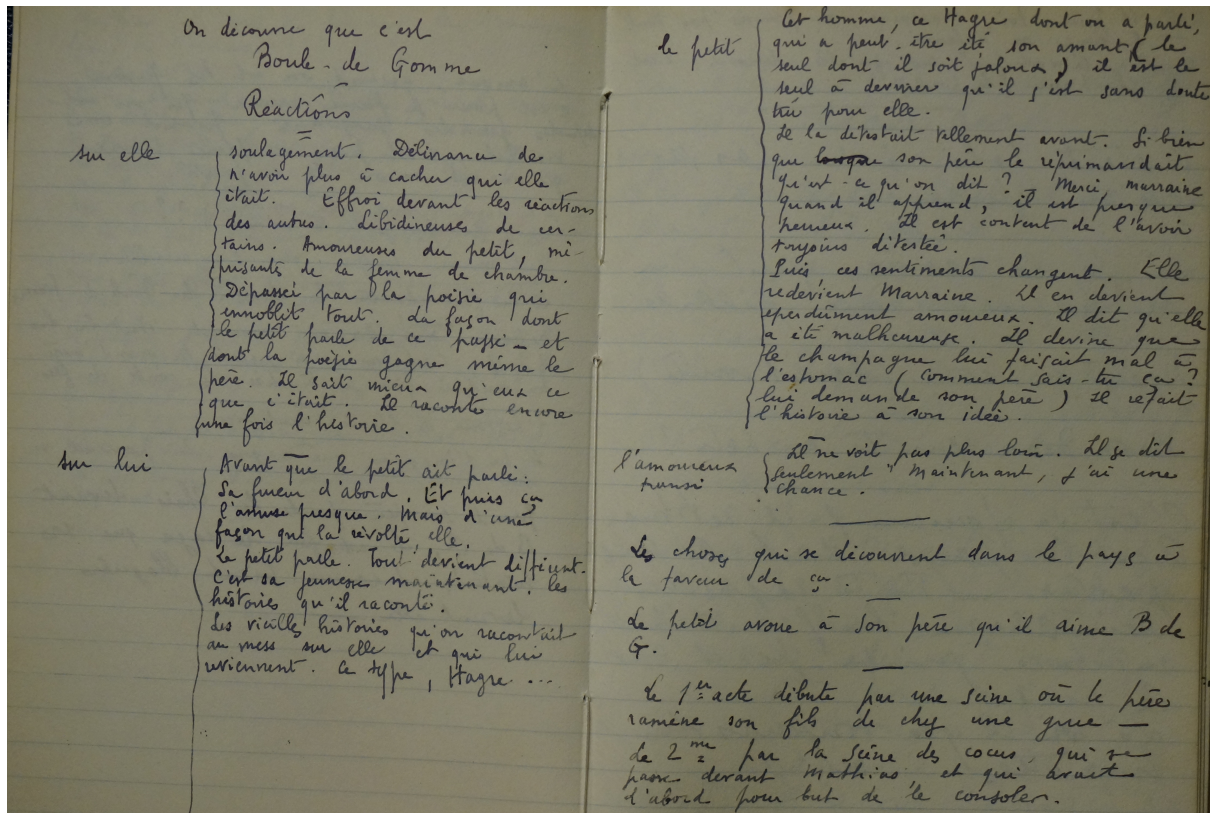
⁴³²PASCAL, *Pensées*, Paris, GF-Flammarion, 1976, p. 54.

⁴³³BARTHES R., art. cit., p. 196.

ainsi avec la structure de l'œuvre qui en est issue : l'un comme l'autre inversent l'ordre attendu entre action et verbalisation, organisation des péripéties et commentaire sur celles-ci.

Qu'en est-il des autres pièces pour lesquelles nous disposons de carnets de note ? À quel moment et comment se met en place la structure dramatique ? Quelles relations peuvent être établies entre l'organisation du processus d'écriture et celle de l'œuvre achevée ?

Seul *Auprès de ma blonde* offre, dès les premières notes, un découpage rigoureux en cinq actes. Ce strict découpage immédiatement posé constitue une contrainte inhérente au projet, annoncée d'emblée : « idée de l'image d'Epinal (les âges de la vie)⁴³⁴ ». Le modèle iconique impose une organisation pyramidale et symétrique dont le découpage en cinq périodes, soit cinq actes, offre un équivalent dramatique. Le moule dramatique est d'autant plus extérieur et imposé qu'il s'inspire vraisemblablement de la construction antichronologique de *Merrily We Roll Along* de Kaufman et Hart. Si l'organisation liminaire du drame et des actes constitue une singularité, cela ne témoigne donc pas d'une évolution du processus d'écriture. D'ailleurs, les carnets *Noix de coco* et *Nous irons à Valparaiso* se rapprochent de ceux consacrés à *L'Idiot* : la distribution des répliques au sein des actes se fait dans un second temps, grâce à des



Doc. 5

Carnet *Noix de coco* p. 5-6 : une architecture verticale approfondissant les relations entre les protagonistes.

chiffres notés en marge.

Néanmoins, toute réflexion sur la structure dramatique n'est pas absente pendant cette première phase mêlant *inventio* et *elocutio*. La prise en compte de la *dispositio* se manifeste ponctuellement, le plus souvent quand l'auteur envisage le déclenchement et la clôture du drame, et d'une manière originale. Les réactions contrastées des protagonistes de *Noix de coco*

⁴³⁴BnF, fonds Achard, Carnet *Auprès de ma blonde*, recto, p. 2.

après la révélation du scandale – l'élément perturbateur – sont ainsi distinguées sur deux pages (doc. 5). Est ainsi posée moins une organisation horizontale, annonçant la succession linéaire des péripéties et des actes, qu'une architecture verticale approfondissant les relations entre les protagonistes. Leur réaction immédiate (« soulagement » pour Caroline/Noix de Coco ; « fureur » pour Loulou...) est prolongée et approfondie par le rappel des sentiments antérieurs (« délivrance de n'avoir plus à cacher qui elle est » ; « les vieilles histoires qu'on racontait au mess sur elle » ; « il la détestait tellement avant ») puis l'annonce des sentiments à venir, qui font l'objet de développements conséquents : Caroline est finalement « dépassée par la poésie qui ennoblit tout [...] » ; les « sentiments [d'Antoine, le fils de Loulou, beau-fils de Caroline] changent. Elle redevient Marraine. [...] ». Ensuite, au delà de la rapide caractérisation de chacun des personnages, l'esquisse de leur interrelation complexe suscite des contrastes et échos donnant à la pièce une assise psychologique et dramatique, à défaut d'une structure plus conventionnelle.

Les notes signalent que cette assise abstraite va s'exprimer à travers le discours des personnages. Ainsi, la passion ambivalente d'Antoine pour sa belle-mère, passion quasi-incestueuse teintée de détestation, contraste violemment avec la banalité conjugale incarnée par le couple parental. Évoquée tour à tour pour chacun des trois protagonistes, elle compose un miroir à trois faces d'une complexité qui étonne s'agissant de la plus vaudevillesque des pièces achardiennes d'avant-guerre, loin de la subtilité de *Domino* ou *La Belle Marinière*. Cette passion verbalisée devient un des moteurs de l'action : « le petit parle » ou « dit », et c'est ce discours qui, bouleversant les deux autres personnages, les amène à dépasser leur réaction initiale, à porter sur eux-mêmes un autre regard.

Après le déclenchement de l'intrigue, sa résolution est également envisagée pendant l'écriture du dialogue, pour cette pièce⁴³⁵ comme pour *Nous irons à Valparaiso*⁴³⁶. Si l'invention des répliques précède une organisation générale qui ne se mettra en place qu'à partir du premier jet, elle demeure guidée par quelques repères soulignant que la distinction traditionnelle entre prologue, épisodes et exode demeure prégnante. Ni soumission aux normes académiques de composition, ni rejet radical de celles-ci : dans ce domaine comme dans d'autres, Achard trace une voie intermédiaire qu'illustre l'écriture de *Domino*.

Son découpage en trois actes est évoqué assez rapidement dans le carnet de notes : les idées et répliques se succèdent d'abord pour l'acte II, pages trois à huit du verso, puis pour l'acte III, pages neuf à onze. Mais celles-ci peuvent ensuite être déplacées, grâce au système de numérotation en marge, d'un acte à l'autre ; ou surgir de manière anticipée, comme le suggère le décalage dans la page de la deuxième série de répliques, en haut de la page cinq (encadrées, doc. 6) : le renvoi vers l'acte III noté en marge a été prévu en même temps que le dialogue. Dans tous les cas, que les répliques déplacées dans le dernier acte surgissent dès la préparation de l'acte précédent donne le sentiment que le dialogue anticipe sur la structure.

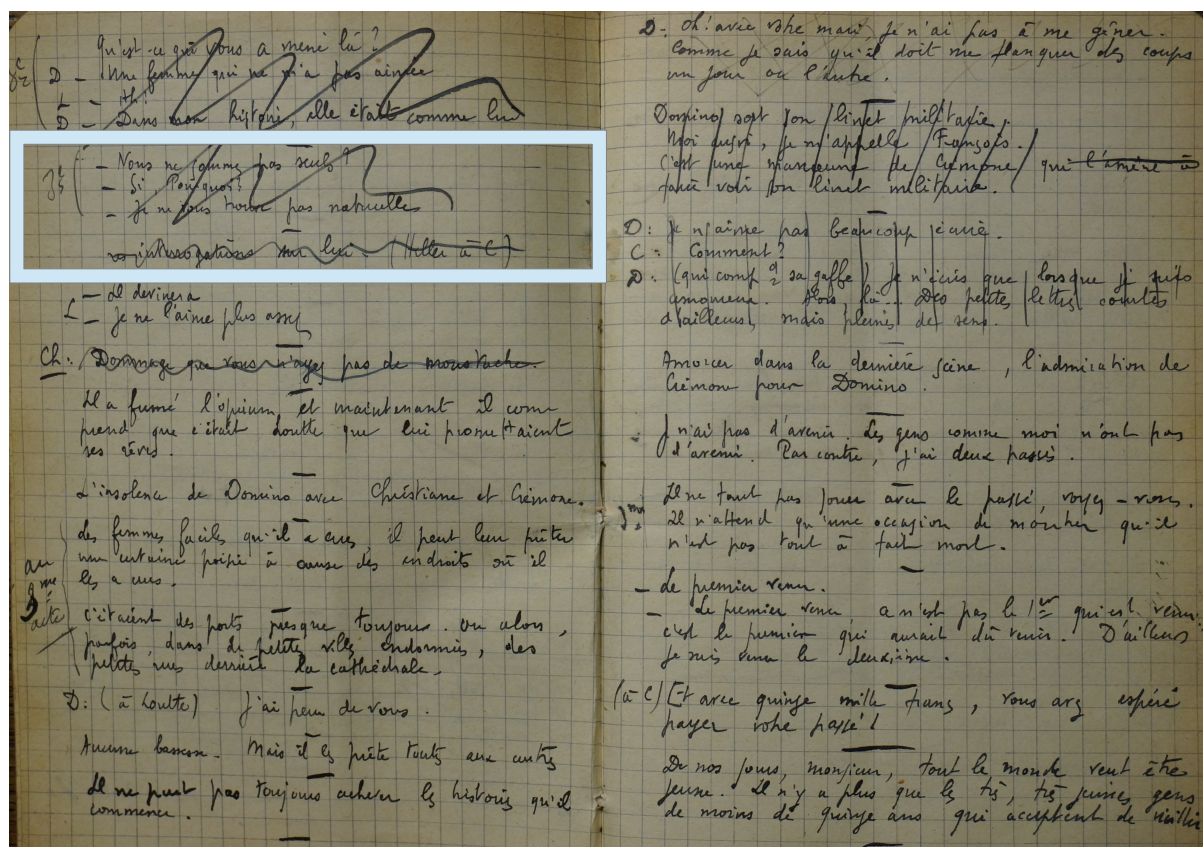
Plus qu'à une « écriture à programme⁴³⁷ », la genèse achardienne semble correspondre à une « écriture à processus », qui se dispenserait d'étapes préparatoires pour entrer directement dans la matière de l'œuvre, ici ses dialogues. Néanmoins, si la distinction schématique proposée par Louis Hay demeure éclairante, elle laisse de côté des singularités du mode de rédaction achardien, et notamment l'affirmation, assez tôt dans l'écriture, de principes organisationnels certes minimaux, mais réels, en particulier pour les pièces d'avant-guerre. En définitive, la genèse de ces pièces évolue selon un mode intermédiaire, tel que l'identifie Irène

⁴³⁵*Ibid.*, p. 18-19.

⁴³⁶BnF, fonds Achard, Carnet *Nous irons à Valparaiso*, p. 6.

⁴³⁷HAY Louis, « Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature », *Texte* n°5/6, 1986-1987, 313-328.

Fenoglio : « il se trouve que la plupart du temps, le texte s'écrit tout en se "préparant" et se pré-voit tout en continuant de s'écrire. Il y a, certes, des frontières plus ou moins visibles entre différentes étapes de pré-vision du texte mais jamais de frontière étanche avec le texte en devenir⁴³⁸. » L'écriture achardienne se caractériserait alors par la présence précoce, et



Doc. 6

Carnet *Domino*, verso, p. 4 et 5 consacrées à l'acte II : un dialogue anticipant sur la structure.

constante, de la matière théâtrale fondamentale constituée par les dialogues.

La composition de *Domino*, à la fois solide et ouverte, autorise les déplacements, les béances, les changements d'échelle. Cette structure souple est composée de cellules de taille variable (réplique isolée, amorce de dialogue, motivation du personnage, prise en compte ponctuelle de l'architecture générale) qui se nourrissent les unes les autres. Elles peuvent être déplacées puis exploitées de manière dynamique, en vertu d'une logique combinatoire évoquant irrésistiblement une partie de... dominos. Celle-ci demeure organique dans la mesure où elle tire sa cohérence de personnages rêvés comme relativement autonomes. Aussi le discours n'est-il premier que parce qu'il émane de personnages qui « ont leur vie propre et tyrannisent parfois leur auteur » si bien qu'« une fois qu'ils ont commencé à parler, [l'auteur n'est] plus maître de la situation⁴³⁹. » Cette remarque, déjà citée pour souligner l'influence pirandellienne, semble confirmée par l'analyse génétique : le processus créatif est d'abord initié par la rencontre avec des personnages rêvés dont le discours dessine les contours, avant

⁴³⁸FENOGLIO Irène, «Du texte avant le texte./Formes génétiques et marques énonciatives de pré-vision textualisantes», *Item* [En ligne], /Mis en ligne le 23 juin 2009/Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=441378>.

⁴³⁹L'Écriture théâtrale (*Déjeuner exotique - Vilmorin*), 1957, p. 5 ; *Conférence sur le théâtre avec Pierre Fresnay*, p. 37, BnF, Fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2).

d'imposer à la pièce son organisation dramatique. Faut-il alors considérer le mot d'auteur comme un « mot de personnage » ? ou considérer plutôt que la réplique achardienne trouve son équilibre, au théâtre comme au cinéma, dans cette tension entre signature d'auteur et peinture de caractère ? Et qu'en est-il de ces tensions (entre structure et verbe, singularité d'auteur et altérité du personnage) dans les films pour lesquels le dialoguiste n'a la responsabilité que d'un seul caractère (la comtesse Larisch dans *Mayerling*, le personnage éponyme de *L'Étrange Monsieur Victor*) sans pouvoir, *a priori*, modifier trop radicalement l'architecture scénaristique ?

La méfiance de l'auteur par rapport aux structures pré-existantes comme sa labilité – jusque au goût du retrait, voire de l'effacement – lui permettent de s'adapter à des cadres d'une grande diversité, même si toujours soumis à la primauté du verbe et à la recherche d'un équilibre entre les composantes de la pièce.

2.2 Jeux de construction

Notre typologie ne prétend pas à l'exhaustivité, pas plus qu'à la distinction de corpus homogènes. Elle permet d'identifier chez le dramaturge un éventail d'orientations structurales témoignant de son invention, de sa connaissance des cadres préexistants comme de sa conscience lucide de leur nécessaire renouvellement. Elle pourra être rapprochée des structures scénaristiques créées pour le cinéma ou imposées à l'écrivain par l'appareil de production cinématographique. C'est d'ailleurs par l'examen des structures hybrides empruntant au roman ou au cinéma que nous achèverons ce parcours typologique, après nous être intéressé au traitement de l'action et du cadre spatio-temporel.

2.2.1 Une construction dramatique fragile ?

Le drame bourgeois du XIX^e siècle prenait pour référence la « pièce bien faite », au même titre que le mélodrame et le vaudeville, dont Achard emprunte certaines figures et situations. Centrales, les actions peuvent être figurées sur scène – le vaudeville les fait se succéder à vive allure au sein d'un espace rigoureusement architecturé – ou hors-scène : la pièce sérieuse, dont le théâtre classique est censé marquer l'apogée, répugne à figurer les actions offensant la bienséance ou la vraisemblance. C'est alors le discours qui permet de peindre les actions, et devient lui-même action quand il permet de combattre, convaincre ou séduire.

Or, les carnets de notes définissent rarement des structures pré-établies. Dans un article publié en 1930, le dramaturge exprime d'ailleurs sa méfiance par rapport aux « habiles artisans, à ceux qui savent construire une pièce » car « nous vivons à une époque de flottements, d'hésitations, de hasards [...] Le désordre n'est plus aujourd'hui un effet, mais une cause de l'art⁴⁴⁰. » Constat similaire, près de trente ans plus tard, quand il déclare au cours d'une conférence que « la construction d'aujourd'hui ne ressemble pas à celle d'avant-guerre⁴⁴¹ », c'est-à-dire, d'avant 1914 comme il le précise ensuite. En refusant de fonder ses pièces sur un plan trop visiblement préconçu, Achard participerait d'une modernité née notamment du chaos de la Grande Guerre. La faiblesse structurelle régulièrement pointée lors de la réception de ses pièces est du coup transformée en atout. Lui-même le note avec malice :

⁴⁴⁰ACHARD M, « La Fin du théâtre », *Nouvelles Littéraires*, 8 mars 1930, n°386.

⁴⁴¹Id., *Conférence sur le théâtre*, après 1957, BnF, fonds Achard, Écrits – Articles – Conférences (2), p. 14.

« le reproche que m'ont fait le plus souvent les esprits malintentionnés, c'est justement de ne pas savoir construire. Je ne m'en suis pas si mal trouvé⁴⁴². »

Il est vrai que les vaudevilles parfaitement huilés, dont Feydeau est un des plus éminents représentants, semblent appartenir à un passé révolu. Déjà, les pièces en un acte de Courteline, un des modèles du jeune Achard⁴⁴³, renonçaient à la charpente traditionnelle des pièces de Boulevard⁴⁴⁴. Comme l'auteur de *La Paix chez soi* (1903), Sacha Guitry⁴⁴⁵ (par exemple, *Faisons un rêve*, en 1916) ou Henry Bernstein⁴⁴⁶ prennent de fréquentes libertés avec le modèle de la « pièce bien faite », en dilatant les phases de dialogue ou en suspendant l'action, voire en la refusant comme c'est le cas dans *Le Voyage*, pièce de Bernstein représentée en 1937 : le voyage annoncé par le titre est rêvé par les protagonistes cloîtrés dans leur appartement, sans jamais advenir. Pour ces auteurs comme pour Achard, le rêve semble mettre en péril non seulement l'action mais l'organisation des pièces. Mieux encore, c'est le rêve qui est désigné comme inspirateur de l'écriture quand l'auteur de *Jean de la Lune* déclare que ses « pièces sont plus rêvées que construites⁴⁴⁷. » Son art poétique se rapproche de celui d'Anouilh évoquant la genèse de ses textes : « c'est comme une chose qui a existé, comme un rêve que j'essaie de reconstituer. Là, le métier me permet d'instinct d'avoir une construction qui s'adapte au fur et à mesure de la naissance de la pièce⁴⁴⁸. » Anouilh soutient être « contre les plans, les personnages dont le destin est écrit d'avance. Les constructions à la Sardou⁴⁴⁹. » Loin d'être si singulier, la défiance par rapport à la pièce trop bien faite est donc partagée par nombre de contemporains, qui demeurent néanmoins – comme Achard – attachés à des aspects de la tradition classique, et notamment à la prééminence du verbe.

Reproche récurrent de la critique, la structure incertaine de certaines œuvres achardiennes découle peut-être de son hésitation entre une pièce dégagée de l'intrigue et les codes classiques, attendus du public de Boulevard⁴⁵⁰. Deux faiblesses se retrouvent ponctuellement : le caractère répétitif, voire statique, des situations et l'introduction de personnages secondaires reliés assez artificiellement à l'intrigue principale.

Ainsi, l'organisation de *Jean de la Lune* est à la fois originale et peu dynamique. Les trois actes répètent en fait la même situation : l'infidèle Marceline (un nouvel amant par acte) se laisse à chaque fois convaincre par Jef qu'elle correspond à l'image idéalisée qu'il a d'elle-même. Dans le premier acte (I, 6), la défense de Marceline est énoncée par Jef devant un tiers, son rival, Richard⁴⁵¹ ; dans le deuxième (II, 8), cette défense s'exprime devant Marceline endormie, grâce un quasi-monologue⁴⁵² ; et enfin dans le troisième acte (III, 4), au cours d'un véritable dialogue avec Marceline. La pièce propose donc un approfondissement du discours,

⁴⁴²*Ibid.*, p. 13.

⁴⁴³LORCEY J., *op. cit.*, p. 24, 30, 45-46 ; ACHARD M., « Georges Courteline est défenseur de Molière. Et il a de bonnes raisons », *Bonsoir*, 9 novembre 1919.

⁴⁴⁴BRUNET B., *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴⁵HEYRAUD V., « Entre Renard et Rostand : Guitry, enfant du théâtre 1900 », in GIRET N., HERPE N. (sld.), *Sacha Guitry, Une vie d'artiste*, Paris, Gallimard/La Cinémathèque française/BnF, 2007, p. 138.

⁴⁴⁶LANDIS J., « Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°43-44, 2008, p. 157.

⁴⁴⁷ACHARD M., *L'Écriture théâtrale (Déjeuner exotique - Vilmorin)*, 1957, p. 5 ; *Conférence sur le théâtre avec Pierre Fresnay*, p. 37, BnF, Fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2).

⁴⁴⁸Repris dans GABR Robeya, *Jean Anouilh ou le jeu des miroirs*, Le Caire, Librairie de l'Opéra, 1987, p. 139.

⁴⁴⁹« Jean Anouilh nous dit... », *Arts*, 16 novembre 1951, p. 1 et 9 [intervention par André Thierry à l'occasion du film *Deux sous de violettes*].

⁴⁵⁰BRUNET B., *op. cit.*, p. 138-139.

⁴⁵¹ACHARD M., *Jean de la Lune*, in *Histoires d'amour : Jean de la Lune – Nous irons à Valparaiso*, Paris, La Table ronde, 1949, p. 54-55.

⁴⁵²*Ibid.*, p. 90-93.

de plus en plus directement adressé à Marceline au fil des actes, davantage qu'une organisation dramatique liant solidement des péripéties. De fortes ellipses (« plusieurs années⁴⁵³ » entre les actes I et II ; un an entre II et III) brisent la stricte logique causale, au profit de la peinture psychologique d'une relation amoureuse et de son évolution dans le temps. *Auprès de ma blonde* se verra pareillement reprocher l'éclatement d'une structure elliptique assimilée à un « chapelet de saynètes⁴⁵⁴ » ou de « sketches⁴⁵⁵ ». Bien sûr, cette logique itérative, caractéristique du théâtre achardien, fait métonymiquement écho aux chansons répétées tout au long de la pièce : disque de *Jean de la Lune*, chansons de Cloclo. Elle constitue également un des fondements du Boulevard comique, dont les figures stéréotypées sont reprises d'une pièce à l'autre, et parfois dédoublées à l'intérieur d'une même pièce : les deux prétendants du *Voyage de monsieur Perrichon* (1860) comme Dupont-Dufort père et fils dans *Le Bal des voleurs* (1938) d'Anouilh parlent et agissent de manière symétrique⁴⁵⁶. Régulièrement, les situations se répètent, connotant « le fort déterminisme qui pèse sur les personnages, déterminisme non seulement esthétique (puisqu'ils remplissent avant tout des fonctions types), mais aussi d'ordre psychosociologique : ils sont pris au piège de leurs origines familiales, de leur sexe et de l'organisation sociale⁴⁵⁷. »

Pourtant, un hiatus se crée entre la reprise de situations convenues empruntées au vaudeville (l'amant caché, la femme inconstante et menteuse, le mari inconscient), et le refus de les organiser au sein d'une structure véritablement transversale, d'une mécanique implacable pourtant constitutive du genre du vaudeville : chaque acte développe une action relativement autonome, avec un élément perturbateur toujours différent et pourtant toujours semblable (le paradigme des amants, qui demeurent hors-scène et peuvent se confondre) et une résolution – provisoire – quand Jef choisit d'ignorer la véritable nature de Marceline à la fin de chaque acte. De même, la folie vaudevillesque de l'argument de *Noix de coco* rapprocherait la pièce du théâtre de Feydeau, si cette folie ne se traduisait pas dans les échanges verbaux plus que dans le mouvement scénique. L'action demeure assez statique. La répétition constitue désormais moins un des moteurs de l'action – transformant les personnages en pantins dans les vaudevilles les plus accomplis – qu'une caractéristique psychologique illustrant le déterminisme évoqué par Brigitte Brunet : la peinture des caractères a pris le dessus sur l'organisation dynamique de l'intrigue, à rebours des modèles prônés par Aristote et Scribe. Entre le 23 juin et le 9 octobre 1921⁴⁵⁸, Marcel Achard avait d'ailleurs publié dans le quotidien *Bonsoir* une série de pastiches des *Caractères* de La Bruyère. Intitulée « Les Mauvais Caractères », elle témoigne de sa remarquable connaissance du modèle et de son goût pour la peinture de caractères, en dehors de toute intrigue. Ajoutons que le recueil de La Bruyère constitue, au sein du siècle classique, une œuvre relativement singulière par son inorganisation apparente.

Est-ce pour cela que l'auteur introduit des personnages secondaires (Cloclo dans *Jean de la Lune*, Fernande dans *Noix de Coco*, Edmond dans *Savez-vous planter des choux* ou Charlot dans *Le Moulin de la galette*) dont la fonction semble être de pallier ce statisme de l'intrigue principale ? Dans ces quatre pièces, une crise fait vaciller le couple central. L'épouse en est toujours l'initiatrice : elle trompe son mari dans les première et dernière pièces ; son passé trouble est révélé dans la deuxième ; sa fécondité prodigieuse crée la panique dans la

⁴⁵³*Ibid.*, p. 59.

⁴⁵⁴KEMP Robert, *Le Monde*, repris en annexe dans ACHARD M, *Auprès de ma blonde*, p. 78.

⁴⁵⁵HUISMAN Georges, *La France au combat*, in *ibid.* ; THIEBAULT Marcel, *Carrefour*, in *ibid.*

⁴⁵⁶BRUNET B., *op. cit.*, p. 105-106.

⁴⁵⁷*Ibid.*, p. 107.

⁴⁵⁸ACHARD Marcel, « Les Mauvais Caractères », *Bonsoir*, n° 873, 876, 880, 883, 888, 978, 979.

troisième. Le désordre est associé à la sexualité féminine, comme c'est encore le cas dans d'autres pièces (*Le Rendez-vous*, *Mistigri*, *L'Idiot*). Mais la tension au sein du couple de protagonistes s'exprime essentiellement de manière verbale, mis à part dans *Savez-vous planter les choux* où l'épouse demeure hors-scène, parti-pris audacieux interdisant toute représentation de la confrontation conjugale. D'autres maîtres de la joute amoureuse privilégient bien sûr le verbe, mais chez Marivaux, les jeux de masques redistribuent les positions sociales, chez Feydeau l'accélération vaudevillesque transforme le désir ou la jalousie en moteurs de l'action. De Marivaux, Achard retient la peinture nuancée de l'amour et de l'ego, rarement le jeu sur les masques sociaux, tandis que l'influence de Feydeau paraît assez marginale. Ses dialogues tentent de cerner les contours de la crise en confrontant les prémisses de l'amour et son usure, la banalité du quotidien et la nécessité d'en bouleverser l'organisation pour raviver le désir. Or, cet échange maïeutique sur l'amour et le désir – souvent brillant grâce au sens de la formule et de l'ellipse caractéristique de l'auteur – impose un rythme plus languissant. Sans doute Achard, conscient de ce ralentissement de l'action, veut-il malgré tout combler les attentes d'un public habitué aux retournements incessants du mélodrame ou du vaudeville. Il invente alors ces personnages accessoires qui introduisent un nouvel élément perturbateur, initiant une intrigue parallèle d'autant plus susceptible de susciter des actions qu'elle n'implique aucun approfondissement. Elle est toujours résolue à la fin de la pièce, ce qui est rarement le cas de l'intrigue principale, que l'auteur laisse en suspens. Dans *Le Moulin de la galette*, la crise conjugale suffit d'autant moins à constituer une intrigue efficace que l'auteur étire en fait une pièce en un acte en lui adjoignant deux actes supplémentaires⁴⁵⁹. Il introduit alors le personnage de Charlot, chargé de relancer l'action par ses gaffes (il apprend à Auguste son infortune) ou sa générosité invraisemblable, puis de la conclure en révélant à la fin qu'Auguste croit à tort être un assassin : un quiproquo lui a fait confondre Charlot et son rival, et assommer le premier quand il croyait assassiner le second. Encore un quiproquo dans *Savez-vous planter les choux* : une missive écrite par le jeune Edmond à la fille de la mère des quintuplés fait croire à l'infidélité de cette dernière. Le quiproquo occupe tout le troisième acte, jusqu'au dénouement. Dans *Noix de coco*, Fernande, belle-fille du personnage éponyme, appartient à la foule des bien pensants. Elle manœuvre pour évincer son encombrante belle-mère dont la double identité (parangon de vertu/ancienne entraîneuse) contrevient aux normes bourgeoises. Mais la fille se révèle être une femme infidèle : elle doit renoncer à la fois à parler au nom de la norme morale qu'elle prétendait incarner, et à tromper son mari. Bref, elle rentre dans le rang. D'un côté, l'évolution du dialogue entre Loulou et Caroline/Noix de coco invite à dépasser une vision trop rigoriste du mariage et des normes qui en découlent, de l'autre le dénouement conventionnel s'appuie sur ces mêmes normes pour justifier le retour à l'équilibre. Les deux intrigues se contredisent sans se nouer de manière satisfaisante. Parmi les personnages secondaires, le Cloclo de *Jean de la Lune* constitue une exception: son écriture puis l'interprétation de Michel Simon lors de la création en ont fait une figure inoubliable. Mais que cette célébrité ait éclipsé celle du couple de protagonistes – pourtant interprétés par Louis Jouvet et Valentine Tessier – peut être le signe d'un déséquilibre dans l'organisation de la pièce.

Faut-il alors considérer comme une faiblesse du théâtre achardien cet entre-deux dramatique qui se retrouve dans de si nombreuses pièces ? Serait-il l'auteur de vaudevilles paralysés par le rêve ou par le verbe ?

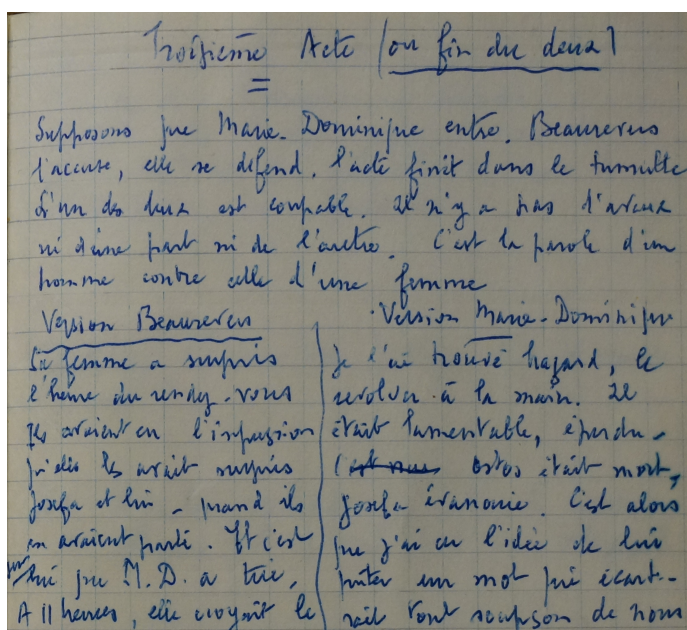
⁴⁵⁹LORCEY J., *op. cit.*, p. 236.

2.2.2 L'art de Giorgione

Dans d'autres pièces, l'entre-deux trouve son équilibre, entre rigueur et expérimentation. Les intrigues de *Domino* ou *La Belle Marinière* empruntent à des modèles antérieurs, mais les renouvellent par des singularités structurelles permises, peut-être, par le refus de les organiser *a priori*. La mise en place de l'action principale y est volontairement retardée. Dans *Domino*, il faut attendre la fin du premier acte pour comprendre – très progressivement – pourquoi Lorette veut engager le protagoniste éponyme. La même année, le spectateur de *La Belle Marinière* doit attendre la fin du deuxième acte pour que se noue la liaison entre Marinette et le meilleur ami de son mari. La relation adultère, qui aurait été un élément déclencheur dans le drame ou le vaudeville, est décalée vers le centre de la pièce. Le caractère « imprévisibl[e] » de ses intrigues constitue alors une qualité participant du « côté novateur⁴⁶⁰ » d'Achard.

Ce décalage induit une évolution du point de vue. Déjà, *Jean de la Lune* posait sur une même situation un regard prismatique. À la fin du premier carnet consacré à *L'Idiote*, Achard digresse sur les mérites comparés de la peinture et de la sculpture :

Giorgione prouve que la peinture peut plus que la sculpture. Un ruisseau dans lequel une femme se reflète de face nue. Elle est vue de dos. Un miroir reflète [illisible] le profil droit et un corset d'acier dans lequel se reflète le profil gauche⁴⁶¹.



Doc. 7

Carnet *L'Idiote*, n°1, p. 31 : la confrontation des témoignages.

Il fait ici référence à une peinture perdue, connue par la description qu'en firent des contemporains du peintre. Devenue un véritable « mythe littéraire⁴⁶² », elle identifie une figure masculine dénudée, qu'Achard remplace par une femme. Sa remarque constitue une transition entre le premier carnet consacré à la recension des répliques et le second, qui les organise. Elle pose surtout des questions de composition et d'esthétique. Giorgione prouverait la supériorité de la peinture par sa capacité à rapprocher quatre points de vue complémentaires dans un même espace. Trois pages plus tôt (doc. 7), le carnet en proposait déjà la transposition sur un plan dramatique : « C'est la parole d'un homme contre celle d'une femme ». La

confrontation de deux points de vue est rendue possible par celle des discours (« la parole »),

⁴⁶⁰FAVIER Marc, SOUCHARD Maryse, « Multiplicités du XX^e siècle », in VIALA A., *op. cit.*, p. 450.

⁴⁶¹BnF, fonds Achard, Carnet *L'Idiote*, n°1, p. 34.

⁴⁶²BODART Diane H, « Le reflet et l'éclat », in GALANSINO Arturo, HABERT Jean, DELIEUVIN Vincent, *Titien, Tintoret, Véronèse, Rivalités à Venise*, Paris, Louvre éditions, 2009, p. 216.

mais aussi par la structure qui les organise. Par conséquent, l'auteur s'interroge sur le moment où doit intervenir cette confrontation – « troisième acte (ou fin du deux) » – et envisage leur succession de manière assez lâche, par une phrase parataxique : « Beaufort l'accuse, elle se défend ». La confrontation attendue – par la doxa classique qui privilégie les conflits entre proches⁴⁶³, et par le spectateur – entre le mari et la femme est donc envisagée par le dramaturge en cours d'écriture, alors que les vingt premières pages ont surtout été consacrées à la formulation de répliques : le « supposons » liminaire implique que le dramaturge explore une nouvelle hypothèse. Or, c'est une troisième solution que retiendra le texte définitif : la « version Beaufort » occupe la fin du deuxième acte, la « version Marie-Dominique » une partie du troisième, sans qu'advienne jamais la confrontation entre les époux puisque le personnage du juge – relais en cela du dramaturge – l'a refusée dès le début de l'acte II :

MARIE-DOMINIQUE. *Il n'est pas question que vous interrogiez mon mari en dehors de ma présence, n'est-ce pas, Monsieur le Juge ?*

SÉVIGNÉ. *Il n'est question que de cela, Madame*⁴⁶⁴.

Les deux suspects seront donc interrogés séparément, en présence du juge et du personnage éponyme, Josefa. La confrontation des époux passe au second plan, au profit d'une autre confrontation, entre trois discours renvoyant à trois pôles sociaux, et éthiques : la loi inflexible incarnée par le juge, acharné à obtenir la vérité ; la saine franchise de Josefa, jeune fille délurée d'origine populaire qui, loin d'être l'idiote du titre, refuse simplement les normes et les mensonges ; une commune volonté de sauver les apparences, que Josefa ne cesse de faire vaciller, partagée par le couple bourgeois en conflit. Ce qu'Achard scrute sous un faisceau de points de vue au sein d'un même espace scénique, ce n'est pas un personnage – comme Giorgione –, ni un couple – comme le prévoyait le premier projet –, mais la grande bourgeoisie incarnée par ses représentants, dénoncée par Josefa, interrogée par un délégué de l'institution. La dimension d'emblée perçue comme allégorique de la figure peinte par Giorgione (« *la pittura ignuda nella fonte* – la peinture nue à la source⁴⁶⁵ ») prévoyait, de toute façon, que le faisceau des points de vue dévoile simultanément un personnage et l'idée – sphère sociale, nation, conception du désir... – qu'il incarne.

À une échelle plus large, l'évocation du mythe giorgionesque en clôture du premier carnet fait écho à l'idée matricielle placée en ouverture, dès la page de garde : « Il faut qu'on connaisse la victime à fond à la fin de la pièce⁴⁶⁶. » La multiplication et le rapprochement de points de vue antagonistes cernent ce qui est, par essence, inconnaissable et irréprésentable : un personnage mort avant le début de l'action. Le discours et la co-présence (dramatique, scénique) des locuteurs servent cette progressive connaissance, donnée au départ comme un enjeu essentiel. Malice ou inconséquence achardienne : nous avons déjà signalé que son objet est surtout remarquable par sa vacuité. Compte-tenu de la récurrence des interrogations sur le vide – des identités (*Domino, Noix de Coco* ou *L'Idiote*) ou des discours – penchons plutôt pour la malice.

Enfin, le mythe impose de réfléchir à sa transposition. La réflexion sur les mérites comparés de la peinture et de la sculpture n'est sans doute pas ce qui intéresse au premier chef le dramaturge. Quels sont alors les arts ici confrontés ? Les seuls projets extra-théâtraux

⁴⁶³ ARISTOTE, *Poétique*, p. 105-106.

⁴⁶⁴ ACHARD M., *L'Idiote*, Paris, *L'Avant-Scène Théâtre*, n°244, 1er juin 1961, p. 23.

⁴⁶⁵ LOMAZZO (1590), cité in GALANSINO A., HABERT J., DELIEUVIN V., *ibid.*

⁴⁶⁶ BnF, fonds Achard, Carnet *L'Idiote*, n°1, p. 1.

esquissés dans les carnets de notes concernant le cinéma⁴⁶⁷, il s'agirait de distinguer les esthétiques dramatique et cinématographique. Laquelle rejoindrait le mieux l'idéal giorgionesque ? grâce à quels outils ? Autrement dit, quels miroirs le cinéma ou le théâtre permettent-ils de disposer autour d'un personnage opaque ou vide ?

Sans doute la réponse à la seconde question importe-t-elle plus que la première. Elle offre une entrée vers les œuvres, plus essentielle à nos yeux qu'une hiérarchie des arts, assez vaine et dont les constants aller-retour opérés par Achard entre théâtre et cinéma soulignent assez la fragilité. Sa carrière cinématographique constituant l'objet essentiel de nos deuxième et troisième parties, contentons-nous pour l'heure d'identifier quelques films plaçant d'emblée un protagoniste face à son miroir : littéralement dans *Madame de...* et *L'Étrange Monsieur Victor*, avant que se dévoilent progressivement ses facettes. Sans qu'une ouverture programmatique se charge de les mettre en présence d'un miroir, c'est également le cas des personnages interprétés par Michèle Morgan dans *Gribouille* ou *Orage* : elle y est l'objet d'un procès, intenté par l'institution judiciaire dans le premier film, par son entourage dans le second. L'organisation de discours antagonistes autour d'un personnage absent constitue, avant *L'Idiot*, l'enjeu de *L'Arlésienne*, adaptation d'Alphonse Daudet et témoignage à ce point exemplaire du dispositif qu'il lui a imposé son nom, par antonomase. Cela aurait dû être également le cas de *Lunegarde* (1946), si les adaptateurs du roman de Pierre Benoist n'avaient finalement renoncé à ce qui constituait sa principale originalité structurelle : le personnage éponyme n'apparaissait qu'à la toute fin⁴⁶⁸, audace incompatible avec le choix d'une star (Gaby Morlay) pour l'interpréter⁴⁶⁹. Mais ils lui substituent un autre parti-pris structurel, purement cinématographique : les événements responsables de la fuite de la comtesse de Lunegarde sont relatés par trois témoins successifs ; les mensonges des deux premiers sont soulignés par le hiatus entre leur discours en voix *over* et ce que montre le flash-back. Le troisième récit rétablit enfin la vérité. Comme il s'agit d'œuvres écrites en collaboration, il s'agira surtout d'envisager la manière dont le portrait en miroirs peut constituer un point de jonction entre écritures dramatiques en solo et projets cinématographiques conçus par une pluralité d'intervenants.

Au théâtre, le cadre judiciaire est également exploité dans *Nous irons à Valparaiso* (1948) et *Gugusse* (1969). Ces deux pièces reprennent à vingt ans d'intervalle un même dispositif, au delà des différences de registres : la première pièce est un drame, la seconde une farce. Contrairement à *L'Idiot*, qui reconstituait *a posteriori* le drame par le biais des interrogatoires, leurs péripéties dramatiques sont d'abord représentées sur scène. Le cadre judiciaire n'apparaît que dans un deuxième temps (à partir de l'acte II pour *Nous irons...*, de l'acte III pour *Gugusse*), après une ellipse de temps assez brutale de cinq ou six mois. Une même didascalie précise alors la position intermédiaire attribuée au public : « Les spectateurs du théâtre occupent à la fois la place du Jury et celle du public qui suit le procès⁴⁷⁰. » L'évolution du dispositif scénique bouleverse ainsi, au cours de la représentation, la position attribuée au public en supprimant la séparation nette entre scène et salle : les spectateurs sont placés du côté des spectateurs fictifs – le « public qui suit le procès » – et des juges appelés à trancher à partir des dépositions de témoins qui « doivent s'adresser au Jury [et] sont donc, en principe, tournés vers la salle⁴⁷¹. » Dans *Nous irons à Valparaiso*, l'ellipse radicale du suicide

⁴⁶⁷Un sujet pour Claude Dauphin et Rosine Déréan, dans le carnet *Après de ma blonde*, p. 23 ; ou pour un film sans titre, à partir de la page 22 du second carnet consacré à *L'Idiot*.

⁴⁶⁸BENOIT Pierre, *Lunegarde* (1942), Paris, Albin Michel, « Le Livre de Poche », 1969, p. 251-252.

⁴⁶⁹FERRARI A., « Pierre Benoist, L'oublié », in *Le Poing dans la vitre, Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Actes des colloques SACD-Lyon, SACD/Institut Lumière/Actes Sud, 2006, p. 458-459.

⁴⁷⁰ACHARD M., *Nous irons à Valparaiso*, p. 174 ; *Gugusse*, Paris, La Table ronde, 1969, p. 183.

⁴⁷¹*Ibid.*

de Thérèse Cabanis entre les deux premiers actes justifie cette équivalence : le premier acte s'est interrompu sur sa fuite, hors scène, et nous ignorons les circonstances exactes de sa mort, au même titre que le jury. Le spectateur doit confronter les témoignages successifs afin de distinguer la vérité du mensonge, et de reconstituer l'intrigue. Sa position rejoint finalement, à partir du deuxième acte, celle du spectateur de *L'Idiote*. Mais l'équivalence devient un leurre dans *Gugusse* puisque, contrairement au véritable jury, le public a cette fois-ci vu représentée la totalité des événements au cours des actes précédents. Ou du moins le croit-il : le témoignage de Frédéric, colonel de la Wehrmacht qui a entraîné sa maîtresse, Margot, et le mari de celle-ci dans sa fuite en Allemagne, éclaire les péripéties du premier acte d'un jour nouveau. Plus que la passion, c'est en fait le désir mimétique qui a convaincu Frédéric de demeurer l'amant de Margot :

FREDERIC. Mais Monsieur Quilleboeuf a été si touchant, si émouvant ! Un amour pareil ! Je n'ai pas pu me résigner à perdre la femme qui l'inspirait⁴⁷².

Le témoignage de l'acte III éclaire ainsi une décision que l'acte I représentait sans en exposer les véritables motifs, ne nous proposant que les manifestations extérieures d'un bouleversement intérieur : « (Frédéric semble réfléchir intensément⁴⁷³.) » Il ne s'agit pas, cependant, d'opposer l'illusoire apparence des choses et des êtres à une vérité à laquelle seule donnerait accès la parole. Tout aussi bien, un silence éloquent ou un geste incontrôlé pourront révéler une vérité que le discours s'efforçait de dissimuler : la femme infidèle de *Jean de la Lune* se trahit par « un regard perdu. Un geste nerveux de temps à autre⁴⁷⁴. » Celle du *Moulin de la galette* préfère « tourn[er] le dos à Auguste pour dissimuler son visage⁴⁷⁵ » marqué par l'angoisse d'être découverte. Simplement, le dramaturge demande à son public de posséder les qualités d'un bon jury de cour d'assise : être attentif aux subtiles inflexions gestuelles et verbales puis confronter les témoignages successifs, parfois contradictoires, sur un drame mis en perspective grâce à un dispositif méta-dramatique. Au final, il ne doit pas être simplement capable de reconstituer la succession plausible et complexe des événements. Il doit également admettre la fragilité de toute vérité (même la validité de la passion se trouve ébranlée par les interrogatoires de *Nous irons à Valparaiso*, *L'Idiote* ou *Gugusse*), qui justifie le repli vers le rêve et la fiction, en dernier recours ; ou vers le couple, malgré tout, puisque les trois pièces s'achèvent sur un couple coupé du monde, isolé dans une fraction du décor pour les première et dernière d'entre elles. Le dernier point de vue à nous être proposé se pose ainsi sur l'intimité d'amants choisissant de recommencer l'amour mis en pièces lors du procès. Recommencement typiquement achardien, ou pirandellien : à la fin de *L'Idiote*, l'héroïne se laisse séduire par un garde qui est le double de son amant perdu, interprétés évidemment l'un comme l'autre par le même acteur. La multiplicité des points de vue donne accès à une vérité d'autant plus fragile que la structure circulaire a le dernier mot : tout est voué au recommencement, tout n'est que répétition, représentation.

2.2.3 Temporalités

Ainsi se déploient autour des figures de l'amour – chez Achard, mêmes les crimes sont passionnels – trois types d'organisation dramatique et temporelle combinés selon des configurations d'une grande variété : structure linéaire soulignant l'évolution et l'usure des

⁴⁷²*Ibid.*, p. 231.

⁴⁷³*Ibid.*, p. 95.

⁴⁷⁴*Id.*, *Jean de la Lune*, p. 62.

⁴⁷⁵*Id.*, *Le Moulin de la galette*, p. 116.

sentiments ; structure prismatique abordant une même action à travers une série de points de vue, souvent contradictoires, parfois complémentaires ; structure cyclique rappelant que les deux précédentes n'ont qu'une importance relative, à partir du moment où tout discours, toute action, tout personnage même est placé sous le signe de la répétition.

La progression chronologique constitue la règle dans un théâtre mimétique, soucieux de faire se correspondre autant que possible temps scénique et dramatique. L'évocation du passé n'en est pas absente. Elle est même essentielle dans les tragédies ou les drames qui se nouent fréquemment autour du conflit entre présent et passé : plongée analytique dans le passé chez Sophocle (*Oedipe roi*), Ibsen (*Maison de poupée*) ou Bernstein (*Israël, Mélo*). Chez tous ces auteurs, la structure canonique est celle du questionnement dialogique faisant progressivement émerger un passé problématique. Elle trouve son aboutissement (confession, révélation) dans une tirade ou un quasi-monologue, grâce auquel le locuteur se confronte moins à des destinataires présents qu'à un passé actualisé. C'est donc le discours qui permet, normalement, de revenir en arrière sans rompre la linéarité du drame. Ce retour vers le passé joue un rôle essentiel dans toutes les pièces d'Achard, y compris dans les farces (*Noix de coco*, *Savez-vous planter les choux*). Il refuse l'abolition vaudevillesque du temps manifeste chez Labiche ou Feydeau, dont les personnages, précipités dans une course frénétique, ne peuvent se projeter ni vers le passé, ni vers l'avenir⁴⁷⁶. Mais il refuse tout autant la forme monologique, dont les occurrences sont peu nombreuses et peu développées. Si son rapport au temps emprunte davantage au drame qu'à la comédie, la rareté des tirades et monologues manifeste malgré tout la proximité avec l'organisation discursive de la comédie. Les retours prolongés vers le passé doivent donc adopter une forme originale, qui n'interrompe ni l'action, ni le rythme soutenu des échanges dialogués : une analepse représentée, et non énoncée, procédé de nature plus romanesque ou cinématographique que théâtrale. Quatre pièces adoptent cette structure, selon des modalités différentes : *La Femme en blanc* (1933), *Le Corsaire* (1938), *Auprès de ma blonde* (1946), *Le Mal d'amour* (1955).

Achard n'en est pas l'inventeur. Elle était déjà utilisée dans *Romance*, pièce anglaise de Robert Sheldon adaptée en français par Robert de Flers et Francis de Croisset en 1923⁴⁷⁷. Même si l'analepse constitue d'abord un procédé romanesque, sa forme mimétique est une nouveauté inspirée sans doute du cinéma. Dans la pièce de Flers et Croisset, le retour vers le passé est initié de manière attendue grâce à un personnage-narrateur : pendant que celui-ci commence son récit enchâssé, la musique du passé monte crescendo, les lumières s'éteignent puis le décor du passé se dévoile progressivement.

Dans *La Femme en blanc*, le retour en arrière passe également par un narrateur relais, même si le dramaturge complique singulièrement le dispositif : Ramon Zara tente de se justifier auprès de sa fiancée, Manuela Rochemoire, qui souhaite rompre après avoir découvert qu'il avait été non seulement l'amant de sa mère, mais également la cause de son suicide. Ramon est d'emblée caractérisé comme un homme du passé, par une didascalie plus romanesque que théâtrale, comme l'indique l'usage singulier du passé composé : « une mère seule, sur le devant, a prématurément blanchi. [...] Une certaine fatigue sur le visage, celle de l'homme qui a beaucoup vécu. [...] Il est spirituel mais il est possible qu'il ne l'ait pas toujours été. Son éducation première a survécu à la vie d'aventure. Il est éperdument épris de Manuela⁴⁷⁸. » Sa confession conclut le premier acte. Elle prend d'abord la forme d'une tirade, succédant à un dialogue tendu avec Manuela au cours duquel la vérité émerge progressivement. Le texte respecte donc la structure canonique attendue, mais l'auteur

⁴⁷⁶CORVIN M., « Entre vaudeville et boulevard... », *Europe*, n°786, octobre 1994, p. 96.

⁴⁷⁷CROISSET Francis, FLERS (de) Robert, *Romance*, Paris, Ernest Flammarion, 1928, p. 26-27.

⁴⁷⁸ACHARD M., *La Femme en blanc*, p. 5.

souligne déjà – par des clins d'oeil métathéâtraux sollicitant la complicité du spectateur – sa connaissance des codes génériques et esthétiques :

MANUELA. Dites.

RAMON. Manuela, si vous saviez ce qu'était notre vie... Il n'y avait pas la moindre place pour le drame. Un vaudeville, voilà ce que c'était, un vaudeville. J'habitais à ce moment-là au Champ-de-Mars. J'avais un pied-à-terre d'un mauvais goût extraordinaire. Vous savez que j'ai toujours adoré les choses africaines. J'en avais fait une espèce de souk. Des plantes vertes. Des panoplies de cimenterres. Des tapis au mur, par terre, au plafond, c'était hideux. Elle venait là tous les jours avec mille précautions. [...] Ce matin-là, (sa voix sombre) elle était arrivée de bonne heure. Elle avait une robe blanche et un chapeau immense que je n'aimais pas. [...] En entrant dans la chambre, elle commença à interroger Mariotte sur ce que j'avais fait, comme tous les jours.

MANUELA. Pourquoi parlez-vous d'elle au présent ?

RAMON. Au présent ? Je n'ai pas parlé d'elle au présent. J'ai dit : « Elle avait. Elle était... »

MANUELA. Peut-être, mais c'était un portrait tellement vivant... J'ai cru la voir entrer dans la chambre arabe avec son grand chapeau et sa robe claire...

Rideau

Et c'est sur la chambre arabe et sur Pauline qui entre dans le costume décrit que se lève le rideau du...

Deuxième acte

Août 1910. La chambre est une horreur amusante. Elle doit être très claire⁴⁷⁹.

Est pointé avec malice le contraste entre le traitement dramatique du récit-cadre (« le drame » qui se conclura pourtant de manière positive) et la dimension comique du récit enchâssé (« un vaudeville » qui connaîtra quant à lui une fin tragique). De même, le potentiel d'actualisation de la tirade – et particulièrement de l'hypotypose descriptive – est un *topos* critique repris par Manuela, quand elle confond les temps du passé avec le présent tant le portrait est « vivant ». Figure de mélodrame (la fille sosie de la mère, aimant sans le savoir le même homme), elle constitue également, en tant que destinataire du discours, un relais du spectateur placé dans une curieuse position, entre proximité et distance face à une figure conventionnelle. En vertu d'un fonctionnement typiquement boulevardier, l'auteur reprend donc des stéréotypes, signifie au spectateur qu'il en est parfaitement conscient puis propose leur renouvellement, lui-même constitutif du meilleur Boulevard, donc attendu du public. L'inversion des structures génériques en constitue une première manifestation. Puis le retour en arrière est renouvelé de manière surprenante, par rapport au modèle fourni notamment par la pièce de Croisset et Flers : première subtilité, le récit narré devient récit rêvé à partir du moment où la destinataire reprend le fil du récit, où la projection intérieure suscitée par l'hypotypose se substitue à la remémoration. Là où le récit du témoin se plaçait sous le régime du factuel, de l'habituel constaté (« En entrant dans la chambre, elle commença à interroger Mariotte sur ce que j'avais fait, comme tous les jours »), celui du destinataire commence par admettre son arbitraire, sa subjectivité : « J'ai cru la voir entrer dans la chambre arabe avec

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

son grand chapeau et sa robe claire... » Pourtant, c'est la croyance – et non le fait – qui suscite la représentation inédite du retour en arrière : les points de suspension à la fin de l'ultime réplique de Manuela ouvrent la parenthèse de l'acte II. Le renouvellement fonctionne ainsi par rebonds successifs, et débouche sur une conclusion inattendue : le passé n'est guère représentable, à moins d'être relayé par un premier destinataire (Manuela) intégré à la fiction. En faisant se retourner ses personnages vers le passé, le dramaturge ne peut proposer au spectateur que la représentation d'une représentation. Tout l'acte I a préparé cet axiome, du père indiquant à Ramon que toute « vérité » est sujette à caution, à Ramon lui-même protestant, à propos du récit fait par son ordonnance à Manuela :

*Mais il a pu se tromper. Il s'est sûrement trompé. Les événements peuvent avoir un sens tout différent suivant les personnes qui les voient. Surtout quand l'une d'elles les a vécus. Je suis sûr que l'explication qu'il vous a donné est vraisemblable, elle n'est pas vraie*⁴⁸⁰.

La distinction du vrai et du vraisemblable est un autre *topos*, illustré notamment par Aristote ou Corneille. Quant au caractère fondamentalement inconnaissable de toute vérité, Pirandello en a tiré l'argument de *Chacun sa vérité*, mis en scène par Dullin dix ans auparavant. Par son mélange de comédie, de mélodrame et de méta-théâtralité, *La Femme en blanc* rejoint le corpus des pièces manifestant l'influence pirandellienne.

Innovante, la représentation du souvenir ne bouleverse pas fondamentalement la conception achardienne du point de vue : le récit figuré demeure tout aussi subjectif, donc contestable, que le récit énoncé. Quatre récits sont ainsi confrontés dans *La Femme en blanc* : souvenirs fragmentaires du mari, récit vraisemblable de l'ordonnance, témoignage de l'amant, projection imaginaire de la fille. Alors que le dernier devrait être le plus contestable, il est le seul à être représenté. La même innovation – toute relative vingt ans plus tard – est reprise dans *Le Mal d'Amour*. Comme dans *Romance*, trois actes situés dans le passé sont encadrés par un prologue et un épilogue contemporains. Mais à la différence de la pièce adaptée par Croisset et Flers, ni le narrateur, ni la jeune fille rêveuse qui l'écoute ne sont les témoins directs des faits évoqués dans le récit enchâssé. Claire marque de subjectivité autant que du goût du dramaturge pour les répétitions cycliques : les protagonistes du passé ressemblent furieusement à ceux du présent, le narrateur contemporain se projetant significativement dans la figure du poète de 1627. Dans *Le Corsaire*, la structure est sensiblement différente : le passé n'est plus encadré par le présent, mais entrelacé au fil des actes grâce à une structure en tableaux empruntée au théâtre romantique. Une fois encore, le passé est rêvé par l'héroïne, Georgia, en même temps qu'il est narré par le scénariste, Caldwell. Sa reconstitution au présent, dans un studio de cinéma, donne à la notion de représentation toute sa portée : le passé narré est nécessairement rêvé, reconstitué. La fiction s'avoue comme telle pour mieux embarquer le spectateur. De plus, en présentant les événements passés comme des projections imaginaires – et non par des flash-backs objectifs –, Achard maintient une certaine linéarité du temps théâtral, c'est-à-dire du rapport entre temps scénique et temps dramatique. Le film intérieur appartient encore au présent, d'autant que les destinataires rêveuses (Manuela, Georgia, la jeune touriste américaine du *Mal d'amour*) servent de relais, et chevillent solidement les temps scénique et dramatique. Il ne s'agit pas d'atteindre à l'absolue coïncidence, rêvée par les doctes du siècle classique, entre durées de la représentation et de la fiction. Mais d'instituer une temporalité spécifiquement théâtrale, qui ne crée pas de trop grande distorsion. La démarche témoigne d'une réflexion sur les spécificités de l'art dramatique, voire d'un processus de rethéâtralisation auquel Dullin et Jouvet – héritiers de

⁴⁸⁰*Ibid.*, p. 11.

Coupeau – participent à la même époque. Sans doute cette démarche se construit-elle en réaction au cinéma : si le dramaturge lui emprunte de nombreux aspects (bien qu'il le nie), il les transpose sur un plan spécifiquement théâtral. En l'occurrence, la co-présence du spectateur et des acteurs dans un même espace et un même temps théâtraux impose un traitement spécifique de la temporalité, tandis que l'acteur projeté sur l'écran est déjà virtualisé, et appartient à un autre cadre. Il sera donc intéressant de comparer le traitement des retours en arrière – que ce soit par le discours ou le flash-back – entre ces pièces et les films scénarisés et/ou réalisés par Achard.

Auprès de ma blonde présente un fonctionnement plus marginal. Comme dans *La Femme en blanc*, une large baie vitrée placée au fond du décor découvre le Champ-de-Mars, et « la grande roue qui, en place en août 1910 (acte II) dans la première pièce⁴⁸¹, « n'était pas encore détruite⁴⁸² » en décembre 1920 (acte II), dans la seconde. Cette roue est à la fois un marqueur historique et une allégorie du temps cyclique. Mais la structure rétrospective d'*Auprès de ma blonde*, en remontant acte après acte vers un passé originel (1889, la fin d'un siècle, la naissance de l'amour entre Toussaint et Émilie), refuse radicalement la linéarité, d'autant plus que d'importantes ellipses de temps séparent les actes, qui couvrent quatre générations. Parce que cette structure présente également la singularité d'avoir été conçue a rebours du modèle génétique privilégié, avant l'écriture des dialogues, elle est doublement contrainte, contre le goût du dramaturge pour l'écriture à processus, et contre la linéarité traditionnelle de la temporalité dramatique. À l'inversion génétique correspond l'inversion dramatique.

Dans l'ensemble du corpus théâtral, les ellipses entre les actes sont de longueurs très variables. Les trois pièces articulant présent et retour vers un passé imaginé proposent théoriquement la plus grande amplitude : deux décennies entre les actes I et II de *La Femme en blanc*, deux siècles entre les deux époques du *Corsaire*, trois entre celles du *Mal d'amour*. Néanmoins, la perception de cet écart est atténuée par le dispositif novateur et spécifiquement théâtral que nous venons d'évoquer. Par conséquent, c'est dans *Auprès de ma blonde* que peut être identifiée la plus importante ellipse *objective* : dix-neuf ans entre les actes I et II. Plusieurs années s'écoulent entre les trois actes de *Jean de la Lune*, plusieurs mois entre ceux de *Mademoiselle de Panama*. Dans *Domino*, le changement de saison entre les deux derniers actes est signifié par l'évolution du paysage derrière la baie vitrée⁴⁸³, comme dans *La Femme en blanc* et *Auprès de ma blonde*. Ces fortes ellipses soulignent le passage du temps, l'usure des êtres et/ou de l'amour ou, à l'inverse, leur renaissance. Elles confirment combien le glissement progressif du vaudeville-espace au boulevard-temps⁴⁸⁴ à l'œuvre depuis la fin du XIX^e siècle est désormais accompli. Comme Bernstein ou Salacrou, Achard propose un théâtre du temps.

À l'inverse, les actes II et III d'*Adam, Nous irons à Valparaiso, Patate et Machin-Chouette* se succèdent pratiquement sans interruption du temps dramatique. Le parti-pris de continuité culmine avec *Patate* dont le troisième acte se situe « immédiatement après le second⁴⁸⁵ » dans le même décor. Le rideau souligne le renversement de positions qui s'opère à ce moment précis sans rompre la tension dramatique, alors que Patate/Rollo va pouvoir enfin se venger de Carradine. La continuité dramatique ne débouche pas sur une abolition de la perception du temps. Le changement d'acte demeure un outil expressif tirant parti de codes archaïques – découpage en trois actes, unités de temps et/ou de lieu – auxquels l'auteur demeure d'autant

⁴⁸¹Id., *La Femme en blanc*, p. 12.

⁴⁸²Id., *Auprès de ma blonde*, p. 25.

⁴⁸³Id., *Domino*, p. 25.

⁴⁸⁴CORVIN M., « Entre Vaudeville et Boulevard... », *op. cit.*, p. 100.

⁴⁸⁵ACHARD M., *Patate*, p. 28.

plus attaché qu'ils participent de la spécificité théâtrale.

2.2.4 Organisation spatiale

Si l'unité de temps est rare, et ne concerne jamais une pièce entière, l'unité de lieu s'impose plus régulièrement. Il s'agit d'une autre originalité du théâtre achardien, l'unité de lieu étant « assez rare au Boulevard⁴⁸⁶. » Chez Feydeau, la folle mécanique du vaudeville démarre fréquemment dans un lieu privé (cabinet, salon) qui revient au dernier acte après un acte central situé dans un lieu de rencontre (hôtel, château)⁴⁸⁷. Le classique de Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), se déroule en cinq actes et autant de décors. Les trois actes de *Noix de Coco* et des *Compagnons de la Marjolaine*, qui tentent de retrouver la fantaisie du vaudeville, se situent d'ailleurs dans des décors différents. Après la Grande Guerre, le drame bernsteinien privilégie la fragmentation romanesque de l'espace, en multipliant les tableaux⁴⁸⁸ : douze dans *Mélo* (1929), seize dans *Le Jour* (1930). Ce découpage en tableaux demeure plus rare chez Achard, en dehors des adaptations et des comédies musicales. Il l'utilise aussi dans une des premières pièces, *Malborough s'en va-t-en guerre* (1924), dans *Le Corsaire* et dans sa dernière pièce, *La Débauche* (1973). Le dernier acte de *Gugusse* est divisé en deux tableaux, afin de souligner le progressif resserrement de l'espace autour du couple de protagonistes. Seuls trois genres semblent donc exiger l'éclatement de l'espace et de l'action : les adaptations héritant de la structure du texte d'origine, la comédie musicale et la pièce historique.

Par contre, même si l'on laisse de côté les pièces en un acte (*Une balle perdue*, *Les Sourires inutiles*), le décor unique s'impose dans un nombre conséquent de pièces, tout au long de la carrière du dramaturge : *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923), *Jean de la Lune* (1929), *La Belle Marinière* (1929), *Adam* (1938), *Mademoiselle de Panama* (1942), *Auprès de ma blonde* (1946), *Savez-vous planter les choux* (1947), *Le Moulin de la galette* (1950), *La Bagatelle* (1958), *L'Idiotie* (1960). À ce corpus pourrait s'ajouter *Le Mal d'amour*, dont les 3 actes centraux se déroulent dans un décor unique situé dans le passé, comme l'acte II de *La Femme en blanc*. L'unité de lieu s'impose surtout à partir de 1929, donc avec l'avènement du cinéma parlant. Elle constitue, pour cette période, une caractéristique récurrente, présente dans douze pièces sur trente. Faut-il y voir une nouvelle fois un processus de rethéâtralisation, d'autant plus dynamique que le cinéma devenu parlant concurrence plus frontalement le théâtre ? En tout cas, ce dispositif scénique paraît archaïque, à rebours des innovations baroques et romantiques, dont témoigne le théâtre pré-cinématographique de Mérimée ou Musset⁴⁸⁹, comme de l'éclatement du théâtre brechtien, qu'Achard a découvert notamment lors de ses séjours berlinois, au début des années trente.

Par sa stabilité qui rend d'autant plus sensible son évolution, le décor unique souligne le passage du temps. La péniche de *La Belle Marinière* voyageant à travers l'Europe comme le salon bourgeois témoignant d'un demi-siècle de modes décoratives dans *Auprès de ma blonde* en constituent des témoignages remarquables. De plus, dans la mesure où le décor unique circonscrit l'espace actuel de manière très rigoureuse, l'espace virtuel – prochain ou lointain – prend une importance considérable. L'esthétique classique prônant l'unité de lieu, les actions contrevenant à la bienséance étaient rejetées en dehors de l'espace scénique. Qu'est-ce qui est renvoyé hors scène chez Achard ? Parfois des personnages essentiels, sur le modèle de

⁴⁸⁶BRUNET B., *op. cit.*, p. 114.

⁴⁸⁷Ainsi, dans *L'Hôtel du libre échange* (1894), *La Dame de chez Maxim* (1899) ou *La Puce à l'oreille* (1907).

⁴⁸⁸LANDIS J., *op. cit.*, p. 64.

⁴⁸⁹AMIARD-CHEVREL C., « Frères ennemis ou faux frères (théâtre et cinéma avant le parlant) », in *op. cit.*, p. 10.

L'Arlésienne, pièce adaptée par Daudet de sa nouvelle, puis pour le cinéma par Achard. Songeons au personnage bisexuel d'*Adam* (1938), à la mère hyper-féconde de *Savez-vous planter les choux* (1947). Parfois des figures plus anecdotiques : les amants de Marceline dans *Jean de la Lune*, Sylvestre au début du troisième acte de *La Belle Marinière*... En tout cas, des figures associées au désir et à la sexualité, notamment dans les deux premières pièces citées, qui instaurent deux pôles, deux extrêmes de la sexualité. D'un côté, l'interdit de la bisexualité, plus difficilement représentable encore que l'homosexualité parce que plus difficile à cerner, non réductible à un stéréotype. De l'autre, la fécondité prodigieuse de la mère qui restaure l'honneur menacé, non seulement du père, mais de la nation toute entière. Le suggère avec malice la parodie de bande d'actualité proposée en guise d'extraite :

Premier carton : En grosses lettres : *la France, elle aussi, a ses quintuplés.*

En lettres plus petites : *Dans une petite gare, entre Poitiers et Limoges, la femme du chef a heureusement mis au monde, cinq quintuplés de sexe masculin.*

Deuxième carton : *Portrait de Caporal, en grand uniforme et casquette, épanoui. Avec cette légende :*

Portrait du Père⁴⁹⁰.

Comme *Untel père et fils/Après de ma blonde*, *Adam* et *Savez-vous planter les choux*, placés en miroir de part et d'autre de la Seconde Guerre mondiale, composent un diptyque inversé. Juste avant la guerre, l'honneur du mâle est mis à mal dans un drame ; après-guerre, le vaudeville présente avec ironie un patriarcat restauré, à nouveau triomphant : les quintuplés sont « heureusement [...] de sexe masculin », et le Père, figuré en uniforme, se nomme Caporal. À chaque fois, un personnage invisible constitue le pivot de la fable. Dans *Adam*, Maxime David est un pur destinataire, supplié, menacé par son amant et sa maîtresse via un téléphone dont les sonneries stridentes participent à la tension du drame, sans que nous puissions jamais le voir ni entendre ses réponses. La ligne téléphonique relie les espaces dramatiques actuel et virtuel, comme dans *La Voix humaine* (1930) de Cocteau. Dans *Savez-vous planter les choux*, un escalier conduit vers l'étage où siège la Mère, en surplomb comme une déesse de la fécondité.

Le titre de *La Bagatelle* annonce une apparente inversion du dispositif habituel. La sexualité n'est plus chassée hors de scène puisque le lit trône dès l'ouverture « bien au milieu, comme meuble de résistance⁴⁹¹ », expression lourdement ironique : la jeune héroïne se vend aux soldats de l'armée d'occupation pour subsister. Il demeurera bien visible, au centre du décor unique, tout au long de la pièce. Pourtant, si l'acte sexuel n'a plus lieu dans l'espace virtuel, sa représentation au sein de l'espace actuel est constamment retardée par les circonstances, le discours⁴⁹², le désir même des amants (Roméas, puis Victoria/Carola) désireux de prolonger les prémisses. Avec coquetterie, les pièces organisent un espace situé à la lisière de la luxure, mais qui n'en autorise pas la représentation. Elles respectent ainsi les codes du théâtre de Boulevard.

Par ailleurs, le décor de *La Bagatelle* est caricaturalement pittoresque, au point que « pour enlever tout réalisme exagéré à la comédie, le cadre de scène sera constitué par l'espèce de châtelet de cette horloge de bois qu'on appelle communément "coucou"⁴⁹³. » Entre le décor extrêmement stylisé de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* et celui des dernières pièces, Achard

⁴⁹⁰ ACHARD M., *Savez-vous planter les choux*, Paris, Librairie Théâtrale, 1951, p. 70.

⁴⁹¹ Id., *La Bagatelle*, p. 7.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 8-9 ou 17-18.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 7.

continue à privilégier les signes stéréotypés, poussés jusqu'à une caricature voulue, et à « répudier le réalisme naturaliste⁴⁹⁴ ». Le réalisme des situations comme de leur représentation est devenu plus prégnant que dans les premières pièces mais demeure allusif, voire superficiel : quelques objets suffisent à dénoter la classe sociale des protagonistes. Des considérations pragmatiques et dramatiques priment. Ainsi, la didascalie décrivant le décor de l'acte II de *Colinette* (1942) précise : « Une seule chose importante dans le décor, qui, pour le reste, est laissé à l'invention du décorateur, c'est la porte du fond qui joue un rôle essentiel dans l'acte, et sur laquelle les regards doivent converger⁴⁹⁵. » De même, le croquis préparatoire esquissé au début de la genèse de *Domino* ne situe que les éléments utiles à l'action : escalier, galerie, baie vitrée.

De sa collaboration avec Dullin et Jouvet, Achard semble avoir conservé le goût d'une certaine abstraction du décor, dont témoigne déjà l'unité de lieu. Même quand il devient plus réaliste, et s'encombre de bibelots, l'espace exprime la subjectivité de celui qui l'habite, au delà de son appartenance sociale. Le salon de *Jean de la Lune* « est l'intérieur d'un homme de goût⁴⁹⁶ », expression que l'on peut prendre au pied de la lettre pour envisager cet espace comme psychique, tandis que dans *Le Moulin de la Galette* règne un désordre artiste qui révèle la situation sociale et psychologique du couple, saisi dans ses habitudes :

Ambiance bohème – Ameublement disparate.

Isabelle décore des cendriers dans un angle de la pièce. { En temps ordinaire, mais ce matin, ils ne travaillent pas⁴⁹⁷.

Le rapport du théâtre achardien au cinéma est donc complexe puisqu'il évolue dans deux directions contradictoires : la rethéâtralisation, sensible notamment dans le traitement de l'espace, constitue une réaction à l'émergence du cinéma parlant, à partir de la fin des années vingt ; mais l'univers et l'esthétique cinématographiques continuent à influencer Achard tout au long de sa carrière, notamment avant-guerre. Son théâtre demeure partagé entre une quête de pureté dramatique et des tentatives d'hybridation, régulières et identifiées comme telles par ses pairs même si inavouées.

2.2.5 Les structures hybrides

Nous avons déjà évoqué quelques pièces dont la structure manifeste l'influence du cinéma : flash-back représenté de *La Femme en blanc*, succession parallèle des tableaux (*Le Corsaire*) ou alternée des portions de l'espace (*La P'tite Lili*). Ces propositions hybrides adviennent dans un contexte où le cinéma et le théâtre nourrissent des rapports complexes, entre influences et concurrence. L'utopie d'un art synthétique, théorisée dès 1905 par E.G. Craig pour le théâtre, en 1922 par Ricciotto Canudo pour le cinéma, prétend dépasser ces relations antinomiques, en postulant que le théâtre ou le cinéma puisse phagocyter son concurrent – en même temps que les autres arts.

La collaboration entre Achard et Dullin offre l'opportunité de précoces rapprochements entre les arts. En 1925, Achard adapte à la demande de son metteur en scène *La Femme silencieuse*, à partir de l'auteur élisabéthain Ben Jonson. Sa correspondance avec le

⁴⁹⁴FAVIER M., SOUCHARD M., « Multiplicités du XX^e siècle », in VIALA A., *op. cit.*, p. 450.

⁴⁹⁵ACHARD M., *Colinette*, in *Théâtre de Marcel Achard*, tome II, *Voulez-vous jouer avec Moà – Jean de la Lune – Colinette*, Paris, Gallimard, NRF, 1943, p. 175.

⁴⁹⁶Id., *Jean de la Lune*, p. 59.

⁴⁹⁷Id., *Le Moulin de la galette*, p. 9.

décorateur, Jean Hugo, confirme que le dramaturge, le metteur en scène et les responsables de la scénographie ont collaboré étroitement. Tout en félicitant Achard d'avoir proposé une adaptation « plus scénique que l'originale », Hugo modifie les couleurs du décor en fonction de l'évolution du texte. Ainsi, l'appartement de Morose devient vert sombre, « de sorte que les costumes clairs des visiteurs y auront l'éclat des trompettes⁴⁹⁸ ». Le contraste visuel annonce la « danse endiablée⁴⁹⁹ », accompagnée par des musiciens, qui conclut le troisième acte en rompant le silence régnant chez le vieux misanthrope. La musique de Georges Auric ponctue chaque fin de scène. La pièce attire l'attention de Jean Grémillon. Il y voit une « synthèse des facteurs intervenant dans la constitution d'un théâtre complet : décor, adaptation, mise en scène, interprétation, musique, danses, acrobaties, plastique⁵⁰⁰... » Notamment parce qu'il apprécie cette ambition, le cinéaste accepte deux ans plus tard de réaliser son premier long métrage de fiction, *Maldonne*, produit et interprété par Dullin. L'acteur y est parfois filmé dans l'obscurité, grâce à un usage précurseur de la pellicule panchromatique exploitant le clair-obscur. Des critiques s'agacent de cet effacement ponctuel de l'acteur principal, de même que Jeanson dénoncera la manière dont les dialogues d'Achard pourront être rejetés à l'arrière-plan dans *L'Étrange Monsieur Victor*. La rencontre des arts se situe sur un terrain conflictuel, et institue ce conflit en esthétique.

L'intérêt de Dullin pour le cinéma est ancien. Des quatre membres du cartel, il est celui qui a le plus clairement et le plus tôt manifesté sa fascination par le cinéma⁵⁰¹. Dès 1911, il participa au tournage d'un film de Louis Feuillade, et il rêva de mener une carrière d'acteur à Hollywood. Celle-ci ne démarrera vraiment qu'à partir de 1919, d'abord chez Léon Poirier, puis chez Raymond Bernard pour trois films, dont *Le Joueur d'échecs* (1927) adapté du roman d'Henry Dupuy-Mazuel.

Alors qu'il tourne ce film, Dullin convainc Achard de rédiger une adaptation dramatique du même roman. Le tournage se déroule de mars à octobre 1926⁵⁰², tandis que l'écriture de la pièce débute au cours de l'été 1926⁵⁰³. La première du film a lieu le 6 janvier 1927 ; celle de la pièce le 6 avril 1927. Les deux projets progressent donc simultanément, même si l'adaptation cinématographique précède de quelques mois l'adaptation dramatique. La genèse de la pièce apparaît en tout cas singulière, et révélatrice : elle constitue un cas d'école témoignant des rapports d'émulation entretenus entre le cinéma et le théâtre. Achard sait, en écrivant la pièce, qu'elle sera inévitablement comparée au film, construit à partir d'une même intrigue, autour d'un même couple d'interprètes (Charles et Marcelle Dullin, qui joue le rôle de Catherine II). De plus, la presse évoque l'ambition du film, tourné entre la Pologne et la France avec un budget digne des superproductions américaines⁵⁰⁴ : les nombreux décors sont fastueux et la figuration très abondante. Mille-cinq-cents cavaliers prêtés par les autorités polonaises participent à la scène de bataille. Avec ses nombreuses séquences dansées et musicales, accompagnées de manière synchrone par la musique d'Henri Rabaud, le film se rapproche des tentatives contemporaines d'Abel Gance en convoquant les arts dramatique, visuel et musical,

⁴⁹⁸HUGO Jean, lettre envoyée à M. Achard, datée du 18 août 1825, BnF, fonds Achard.

⁴⁹⁹ACHARD M., *La Femme silencieuse* [d'après Ben Jonson], in *Je ne vous aime pas - La Femme silencieuse*, Paris, Gallimard, NRF, 1925, p. 215.

⁵⁰⁰BONNEAU Jacques, « Les étapes d'une carrière », *Cinéma 81*, n° spécial sur Jean Grémillon, n°275, octobre 1981, p. 14.

⁵⁰¹CHRISTOUT Marie-Françoise, « Les metteurs en scène du Cartel et Jacques Copeau, interprètes d'une exigence », in TOULET E. (sld.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, Paris, BnF, 1995, p. 172-177.

⁵⁰²BERTOLA Agnès, PHILIPPE Pierre, *Le muet, 1895-1929*, livret accompagnant le coffret Gaumont, n°1, 1895-1929, p. 255.

⁵⁰³LORCEY J., *op. cit.*, p. 101.

⁵⁰⁴*La Petite Illustration cinématographique*, n°8, 5 février 1927, p. 2.

« Shakespeare, Rembrandt et Beethoven⁵⁰⁵ ». Le roman adapté invite à cette synthèse : le bal masqué final superpose le drame et la musique mozartienne, tandis que le ballet semble « être sorti, vivant et animé, de la palette de Watteau⁵⁰⁶ », référence picturale reprise plusieurs fois. Qui plus est, le prologue du roman, absent de la pièce comme du film, oppose deux versions concurrentes du récit qui va être proposé : le premier narrateur, contemporain, vient de rédiger une adaptation romanesque de l'histoire du joueur d'échec. Or, celle-ci est rejetée par son principal protagoniste, le baron de Kempelen lui-même. Toujours vivant en 1926, grâce à l'élixir de vie éternelle procuré par Cagliostro, le baron – semblable en cela aux personnages pirandelliens révoltés contre leur auteur – déplore la platitude du récit : il manque de fantaisie, et de picturalité alors que son lecteur attendait « une peinture saisissante⁵⁰⁷ » digne du Canaletto. Il confie alors au premier narrateur ses mémoires, qui vont constituer un récit enchâssé, c'est-à-dire une variation censée être à la fois plus véridique et pittoresque à partir du même argument. L'émulation, alimentée par la structure même de l'hypotexte, se développe donc sur deux fronts : l'ambition spectaculaire, l'utopie synthétique.

Par ailleurs, la pièce permet à Dullin de mettre en application une réflexion sur le cinéma, le théâtre et l'acteur développée un an auparavant dans un article publié dans le premier volume de la revue *L'Art cinématographique* et intitulé « L'émotion humaine ». Il y affirme la nécessité de renouveler l'art théâtral menacé par un cinéma qui « sera le grand témoin de notre époque tourmentée⁵⁰⁸ » et qui « s'enrichit tous les jours de trouvailles nouvelles, alors que par la faute d'un public, qu'on a voulu flatter jusqu'aux pires bassesses, le théâtre s'appauvrit⁵⁰⁹ ». Et si les acteurs de théâtre se révèlent si régulièrement exécrables devant les caméras, c'est « parce que le jeu au théâtre, a besoin du grossissement et le jeu, au cinéma, a besoin d'une vie intérieure⁵¹⁰ ». En effet, « l'objectif voit tout. Il ennoblit ou il dépouille, car il met en valeur aussi bien les tares que les qualités d'un interprète⁵¹¹. » À partir de ce constat d'un appauvrissement du genre théâtral et d'une différence de nature entre l'interprétation au théâtre et au cinéma, le metteur en scène émet des propositions : le théâtre doit se distinguer du « roman dialogué » en développant ses aspects spectaculaires⁵¹², comme en a déjà fait la démonstration le troisième acte de *La Femme silencieuse* ; puis, il peut se renouveler en s'inspirant du cinéma car Dullin ne fait pas partie de « ceux qui croient par principe que le cinéma et le théâtre sont deux frères ennemis⁵¹³. » L'acteur, et particulièrement son visage, sont au centre de cette réflexion sur la rencontre des deux arts. À l'occasion de la sortie de *Jeanne d'Arc* de Dreyer, Dullin exprime son admiration en ces termes : « Nous avons tous été bouleversés par certains visages, nous avons senti le poids d'une vraie larme⁵¹⁴. »

Le Joueur d'échecs va permettre au metteur en scène et à son dramaturge d'illustrer ces ambitions théoriques, de manière plus spectaculaire et diversifiée que dans *La Femme silencieuse* dont sont repris certains partis-pris. Six tableaux se succèdent, en rassemblant une importante figuration pour évoquer une place publique (I, 2) ou la cour de Catherine II, à

⁵⁰⁵GANCE Abel, *L'Art cinématographique* (1927), repris dans : JEANCOLAS J.-P., *Histoire du cinéma français*, p. 31.

⁵⁰⁶DUPUY-MAZUEL Henry, *Le Joueur d'échecs*, Paris, Albin Michel, 1926, p. 283.

⁵⁰⁷*Ibid.*, p. 11.

⁵⁰⁸DULLIN C., « L'Émotion humaine », in *L'Art cinématographique*, volume I, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926, p. 58.

⁵⁰⁹*Ibid.*, p. 70.

⁵¹⁰*Ibid.*, p. 65.

⁵¹¹*Ibid.* p. 68.

⁵¹²*Ibid.*, p. 59.

⁵¹³*Ibid.*, p. 71.

⁵¹⁴Repris par J.-M. CLERC, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1993, p. 24.

partir de l'acte II. La musique de scène, toujours signée Auric, balaye un grand nombre de registres : imitative quand elle évoque la neige projetée par l'attelage de Serge Oblomoff (I, 1), foraine (I, 2), lascive (II, 1) ou dramatique (II, 2), elle peut aussi prendre une dimension opératique. Le baron de Kempelen évoque alors, de manière parodique, le Commandeur du *Don Giovanni* de Mozart⁵¹⁵ :

Kempelen, L'Italien.

(Kempelen reste seul. Musique de scène douce et mystérieuse.)

Kempelen, (sur la musique). - Giovanni !

*L'Italien (apparaissant). - Voilà*⁵¹⁶.

La musique est toujours étroitement liée à l'action qu'elle accompagne, ou suscite pour les séquences dansées : le premier tableau de l'acte II s'achève sur un interlude-ballet sans que l'intrigue s'interrompe⁵¹⁷ ; un bal masqué se déroule à la fin du dernier acte, rendant vraisemblable – comme dans le roman puis le film – la tentative d'évasion de Boleslas, dont le visage est dissimulé par un domino. La pièce fourmille d'inventions musicales. Certaines annoncent les innovations lubitschiennes des débuts du parlant : ainsi de la musique de fosse se révélant *in fine* diégétique (II, 1)⁵¹⁸.

Au delà de l'alliance du théâtre, des arts forains, de la danse et de la musique, la pièce innove par la diversité des emprunts à l'esthétique cinématographique, d'autant qu'elle se trouve mise en concurrence – à la demande de son metteur en scène et principal interprète – avec le film produit la même année. Deux passages sont de ce point de vue particulièrement intéressants : le deuxième tableau de l'acte II pour l'utilisation de projections cinématographiques, et l'acte III dont les deux tableaux adoptent deux points de vue différents sur un même espace.

Les premières projections filmées sont exploitées au théâtre dès la fin du XIX^e siècle⁵¹⁹. Celles utilisées, en 1926, pour les créations françaises de deux pièces de Pirandello – *Chacun sa vérité* et *Comme ci ou comme ça/On ne sait jamais tout* – sont des adjonctions des metteurs en scène, respectivement Dullin et Pitoëff. Il faudra attendre 1928 pour que le dramaturge italien intègre une projection dès l'écriture, avec *Ce soir on improvise*. C'est pourquoi la séquence filmée du *Joueur d'échecs*, précisément décrite par le texte et conçue comme un film expérimental se substituant à l'action scénique, a fait date dans l'histoire des relations intermédiaires, en particulier pour son usage novateur des gros plans projetés sur un plateau plongé dans l'obscurité⁵²⁰. Elle est intégrée à un passage particulièrement dramatique, absent de l'adaptation cinématographique qui interrompt la partie d'échec dès qu'est dévoilée la tricherie de l'impératrice. Dans la pièce, la partie reprend, jusqu'à la défaite de Catherine II face à l'automate. Fabriqué par le baron de Kempelen, celui-ci dissimule Boleslas, révolutionnaire polonais. À ce moment précis, comme dans le roman⁵²¹, la Tsarine reçoit une lettre venue de Pologne ; Kempelen devine qu'elle concerne le mouvement révolutionnaire qu'il soutient :

⁵¹⁵Dans le roman (p. 283), *La Flûte enchantée* est jouée pendant le bal masqué final.

⁵¹⁶ACHARD M., *Le Joueur d'échecs*, texte dactylographié, BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (8,1), acte I, p. 11.

⁵¹⁷*Ibid.*, acte II, p. 27-30.

⁵¹⁸*Ibid.*, acte II, p. 16-17.

⁵¹⁹KONIGSON É., « Au théâtre du cinématographe, remarques sur le développement et l'implantation des lieux de spectacle à Paris vers 1914 », in AMIARD-CHEVREL, C. (sld.), *op. cit.*, p.38.

⁵²⁰AMIARD-CHEVREL C. (sld.), *op. cit.*, p. 235.

⁵²¹DUPUY-MAZUEL H., *op. cit.*, p. 236.

Catherine, à la Folle.

Mes yeux ! Donne-moi mes yeux que je lise vite cette lettre.

(La Folle tire de son aumônière les lunettes qu'elle donne à Catherine, qui lit alors. Silence.)

Obscurité.

Essai de cinémathéâtre.

Le visage angoissé de Kempelen.

La lettre.

Le visage de Kempelen.

La lettre.

Catherine.

L'automate.

La main crispée de Kempelen.

La lettre. Et dans un rythme s'accéléralant, la lettre, le visage [de] Kempelen, la lettre, le visage de Kempelen. Tandis que la voix des inquiétudes de Kempelen dans un rythme croissant et un crescendo désespérés soutenus par l'orchestre, répètent [sic] : la lettre, la lettre... la lettre ...la lettre (et brusquement silence. Obscurité. Plein feu.)

(Catherine lit toujours. Visage angoissé de Kempelen)⁵²²

Le rapprochement avec l'adaptation de Raymond Bernard s'impose. Dans de nombreuses séquences du film, les plans subjectifs, les surimpressions et les gros plans donnent accès à l'intériorité des personnages. Ainsi de la séquence, remarquablement inventive, au cours de laquelle Sophie détourne les yeux de la bataille sanglante qui se déroule devant le château pour jouer du piano, jusqu'à ce qu'apparaisse en surimpression au dessus du clavier la « bataille bien plus belle et bien plus heureuse⁵²³ » qu'elle imagine. Ou de l'agonie du personnage joué par Dullin, qui voit sa vision se brouiller puis surgir le spectre de la mort. Les deux projets tirent parti de l'expressivité du gros plan, en particulier des gros plans de visage qui fascinaient Dullin par leur capacité à mettre à nu le sujet filmé.

À côté de ces séquences illustrant la capacité d'invention du cinéma à la fin du muet, l'« essai de cinémathéâtre » paraît archaïque, par son montage essentiellement binaire, rapprochant systématiquement le visage de Kempelen et la lettre. Archaïsme peut-être voulu : il amplifie deux détails déjà mis en valeur par le texte et la scénographie, continuant le théâtre sans manifester avec trop d'éclat la puissance de son concurrent, le cinéma. Avec prudence, le dramaturge fait intervenir son « cinémathéâtre » au cours d'un passage que l'adaptation cinématographique n'avait pas retenu. De plus, l'association des images et de la voix évoluant sur un rythme synchrone ne paraît alors possible qu'au théâtre : les premières tentatives de cinéma parlant n'en sont qu'à leurs balbutiements⁵²⁴. Si le film exploite une musique

⁵²²ACHARD M., *Le Joueur d'échecs*, acte II, p. 37-38.

⁵²³Intertitre du film de Raymond BERNARD, *Le Joueur d'échecs*, Gaumont, 2015, à partir de 00.52.39.

⁵²⁴Le *Don Juan*, sonore mais non parlant, d'Alan Crosland ne sortira en France qu'en 1928.

diégétique ou imitative à plusieurs reprises, il ne peut donner à entendre la voix des interprètes. Afin de ne pas souligner ce mutisme, Bernard limite drastiquement les intertitres discursifs : la plupart ont un rôle informatif et synthétique, sur le modèle de la narration omnisciente romanesque. Si bien que le « cinémathéâtre » achardien ressortit au cinéma par le montage et le gros plan, au théâtre par la voix. L'irruption du cinéma sonore va bouleverser cette fragile partition.

Par ailleurs, l'essai, projeté dans l'obscurité, demeure une parenthèse isolée, un collage hétérogène, comme *Entr'acte*, réalisé par René Clair en 1924 afin de servir de prologue puis d'intermède au ballet *Relâche*, et dans lequel Achard fait de la figuration⁵²⁵.

De prime abord moins spectaculaire que l'insertion d'une séquence filmée, l'organisation du dernier acte ouvre la voie à une véritable fusion entre les deux arts. L'acte III propose des transitions qui évoquent le montage cinématographique, tout en tirant parti de l'espace scénique. Première idée : à la fin du premier tableau, les quatre révolutionnaires (Kempelen, Wanda, Sophie, Lebedeff) tentent de sauver Bodeslas, prisonnier de l'automate dont l'impératrice a ordonné l'exécution ; ils tournent le dos au public, en faisant face à l'automate ; le rideau tombe, sans entracte ; quand il se relève au début du second tableau, les quatre protagonistes occupent la même position mais « l'un d'entre eux se retourne. C'est Boleslas⁵²⁶ » qui a pris la place de Kempelen, et vice-versa. L'effet constitue une équivalence à la substitution dite « par arrêt de caméra » utilisée par Méliès pour ses apparitions-disparitions ou transformations. Il a été exploité très tôt au théâtre puisque Jean-Pierre Sirois-Trahant identifie un changement à vue assez similaire dans une féerie-vaudeville de 1896⁵²⁷ – contemporaine des premiers essais de Méliès – qui parvient même à se passer du rideau. Comme dans *Patate*, où il tombait sans rompre la continuité temporelle entre les actes II et III, le rideau offre le double avantage de souligner un moment de tension tout en ramenant l'effet d'inspiration cinématographique ou pré-cinématographique du côté du théâtre.

Seconde idée : le décor de l'acte III est divisé en deux espaces distincts. La salle du palais (premier décor) donne sur la cour (second décor), où doit être exécuté l'automate. Ils sont censés communiquer grâce à une baie vitrée : communication dramatique mais non scénique puisque cette baie est placée au fond du premier décor⁵²⁸, qui occupe la moitié droite de la scène tandis que le second en occupe la moitié gauche. Afin d'exploiter l'alternance des espaces, « pendant qu'on joue dans un décor, l'autre est dans l'ombre absolue⁵²⁹. » Ce dispositif impose un changement d'axe de perception entre les deux espaces, et donc des raccords : visuels grâce à la lumière lunaire qui baigne le second décor et traverse la baie vitrée dans le premier décor, sonores grâce aux sons *off*, censés venir de l'espace prochain. Ainsi, à la fin de l'acte III la troisième scène, située dans le premier décor, montre les rebelles polonais organisant leur évasion ; mais ils entendent soudain une décharge de fusils *off*. Le premier décor disparaît alors dans l'obscurité et le second, où se situe la scène 4, lui succède de manière fluide par un simple changement d'éclairage, équivalent théâtral du changement d'axe de prise de vue : « Le joueur d'échecs [dissimulant Kempelen], au fond, sur lequel on

⁵²⁵Il apparaît également dans un autre court métrage projeté par Orson Welles en guise de prélude à la pièce *The Unthinking Lobster* (1950) : *The Miracle of Saint Anne*.

⁵²⁶ACHARD M., *Le Joueur d'échecs*, acte III, p. 24.

⁵²⁷SIROIS-TRAHANT Jean-Pierre., « Découpage mon beau souci. Réfractions de la lanterne magique et du théâtre féerique », in ALEXANDRE-BERGUES Pascale, LALIBERTÉ Martin (sld.), *Les Archives de la mise en scène : spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve d'Ascq/Université de Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2016, p. 202.

⁵²⁸Lors de la transition entre les deux tableaux, la didascalie précise que les personnages font face à la baie vitrée et tournent le dos au public.

⁵²⁹ACHARD M., *Le Joueur d'échecs*, acte III, p. 1.

vient de tirer. Le clair de lune d'hiver. Au premier plan, Catherine, Orloff, Sémenine, la Folle, la Princesse, des masques⁵³⁰. » Le coup de feu et le changement d'axe simultanés accompagnent le renversement du rapport de force : cachée imaginativement dans l'ombre, au fond du premier décor, l'impératrice a déjoué la conspiration en avançant l'heure de l'exécution⁵³¹. Elle gagne du même coup la partie d'échecs engagée contre Kempelen, en dérogeant aux règles établies, comme elle avait déjà tenté de le faire, au cours de l'acte II, en trichant alors qu'elle affrontait l'automate-joueur d'échecs. Plus largement, le dispositif permet au dramaturge de pallier la fragilité de tout texte théâtral, dépendant du regard du metteur en scène puis du point de vue variable occupé par le spectateur. La structure de l'acte impose une organisation rigoureuse de la scénographie, confisquant une partie de ses prérogatives au metteur en scène⁵³² : il est précisé que les figures de pouvoir occupent le « premier plan » au début de la scène quatre, et c'est de leur point de vue qu'est désormais perçu l'automate fusillé. L'art giorgionesque de la multiplicité des points de vue se manifeste dans ce basculement d'un groupe de personnages à un autre, de part et d'autre d'un même objet : la baie vitrée et – surtout – l'automate.

Il est remarquable que le personnage liquidé, Kempelen, occupe lui aussi une position démiurgique : fabricant d'automates capables d'exprimer à la demande une émotion, de danser ou de jouer au échec. Déjà dans le roman, Kempelen fier d'avoir « assez bien monté [sa] comédie » et d'avoir « berné tout le monde » se sentait envahi par « des idées de théâtre⁵³³ ». À la fin de la pièce, le démiurge blessé à mort sort de sa créature : c'est Dullin qui l'interprète.

A-t-il pour autant perdu la partie ? ou Achard a-t-il pu lier intimement le théâtre et le cinéma, le texte et sa mise en scène parce qu'il collaborait étroitement avec Dullin ? Après tout, l'acteur-metteur en scène, rusé, joue sur les deux tableaux en apparaissant la même année et pour le même rôle, au cinéma et au théâtre. Le film comme la pièce célèbrent l'héroïsme d'un alter ego du metteur en scène, capable de placer son génie créatif au service de la cause nationale, jusqu'au sacrifice : une figure héroïque, en définitive...

Si le film marqua les esprits, la pièce ne connut qu'un succès mitigé⁵³⁴. Sans doute est-ce à elle que songeait le dramaturge considérant comme un de ses « échecs les plus réussis » la seule de ses pièces dont il reconnaissait – sans en donner le titre – qu'elle s'inspirait du cinéma. Cette amertume rétrospective ne doit pas éclipser l'importance des dispositifs structurels empruntés au septième art : dispositifs audacieux, même si pas strictement novateurs puisque les effets de substitution ou d'alternance, comme les retours en arrière représentés et les projections, furent utilisés assez tôt au théâtre.

Au delà du rapprochement entre les procédés identifiés et leurs équivalents cinématographiques, le processus intermédial s'assimile davantage à une circulation qu'à un transfert. Avant d'être exploité dans *Le Joueur d'échecs*, l'effet de substitution a circulé entre la lanterne magique, le théâtre féerique et le cinéma, si bien qu'il est plus intermédial que strictement cinématographique. Reste qu'exploité dans le cadre du théâtre, le procédé cinématographique ou forain voit sa nature s'infléchir en vertu du principe de réfraction :

⁵³⁰*Ibid.*, p. 33.

⁵³¹Idee déjà présente dans le film mais absente du roman (p. 296), dans lequel c'est la partie de l'automate visée par le peloton d'exécution qui est changée in extremis, et non l'horaire.

⁵³²Muriel PLANA propose la même hypothèse à propos de la pièce écrite par Paul Claudel près d'un an après celle de Marcel Achard, *Le Livre de Christophe Colomb* (1927), qui propose également un découpage en tableaux et intègre des images filmiques. Elle note que « cette tentative de mainmise de l'auteur sur la représentation est remarquable », assimilant la cinématographisation du texte théâtral à une mainmise de l'auteur sur son devenir scénique. In *op. cit.*, p. 155.

⁵³³DUPUY-MAZUEL H., *op. cit.*, p. 173.

⁵³⁴LORCEY J., *op. cit.*, p. 102.

« comme le bâton plongé dans l'eau, les formes et les contenus d'une pratique antérieure sont, au début, légèrement déviés lorsqu'il traversent ce nouveau milieu technique⁵³⁵. »

2.3 Jeux de langages

Tandis que la composition des pièces paraît parfois incertaine, la maîtrise du verbe a toujours été reconnue à Marcel Achard, jusqu'à lui être reprochée, en particulier à partir des années cinquante. À une époque où le nouveau théâtre souligne la nécessité de l'engagement – Camus ou Sartre – ou la vacuité du langage – Beckett, Ionesco ou Tardieu –, le bon mot n'a plus nécessairement bonne presse. Les uns reprochent au Boulevard d'être un théâtre bourgeois, les autres d'être un théâtre du verbe à une époque où celui-ci doit être mis en accusation ou renouvelé, mais certainement pas forgé selon les anciennes formules : haro sur le trait, la pointe, le mot d'esprit bien français hérité du grand siècle, ornement de la pièce bien faite. Ainsi, Arthur Adamov : « Nous étions quelques-uns à être tellement éccœurés par le théâtre "dialogué" d'un Anouilh ou d'un Achard, que nous éprouvions le besoin à tout prix de situations théâtrales, même grossières, d'effets même vulgaires, pourvu qu'ils fussent visibles, enfin visibles⁵³⁶. » Se souvient-il, alors, que les premières pièces d'Achard s'amusaient à grossir les situations, grâce aux ruptures de ton et aux répétitions, et n'oubliaient pas de pointer la fragilité du verbe ? Une lecture attentive montrerait que les dernières pièces n'ont pas toutes renoncé à cette ambition, même si elles font davantage de concession au réalisme et aux attentes du public.

À la même époque, la jeune critique cinématographique n'a pas de mots assez durs pour les dialogues brillants de Jeanson, Aurenche ou Bost. Truffaut ou Godard leur reprochent d'être théâtraux, gratuits car détachés de la dramaturgie, artificiels, de donner l'occasion au dialoguiste de briller aux dépens du personnage...⁵³⁷ *Madame de...* – la plus éblouissante des collaborations d'Achard à un scénario d'après-guerre – abonde en mots brillants. Or, il s'agit du premier des films de Max Ophüls à faire l'objet d'un article approfondi dans les *Cahiers du cinéma*⁵³⁸, sous la plume de Jacques Rivette, même s'il fut peu évoqué par la suite dans les pages de la revue⁵³⁹. La critique est très élogieuse. Le film constituerait l'exemple, « exceptionnel » à plus d'un titre, d'« adaptation de metteur en scène⁵⁴⁰ ». Une seule réserve est émise, et rejetée en post scriptum : « Regrettons toutefois la déplorable facilité des dialogues de M. Marcel Achard, dont la présence nous semble ici superflue⁵⁴¹. »

Le jugement est explicite : le dialogue achardien entache une œuvre qui, sans lui, aurait pu être considérée comme un chef d'œuvre, un modèle de film d'auteur.

Pourtant, les cinéastes de la Nouvelle Vague manifesteront, à l'occasion, leur goût pour les formules mémorables, les jeux verbaux, les maximes. Qu'est-ce qui distingue alors le bon mot

⁵³⁵SIROIS-TRAHANT J.-P., art. cit., p. 193. L'auteur évoque ici les emprunts du cinéma au théâtre et aux arts forains, mais le concept nous semble s'appliquer aussi dans le sens inverse.

⁵³⁶ADAMOV Arthur, « De quelques faits », *Théâtre populaire*, n°46, 2ème trimestre 1962, p. 52-53, repris in GUÉRIN J., *op. cit.*, 2007, p. 417-418.

⁵³⁷GUIGUE Arnaud, « Langage parlé, langage écrit », in *Truffaut et Godard*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 109.

⁵³⁸WILLIAMS Alan, « Max et les ferrailleurs », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35, 2001, mis en ligne le 23 janvier 2007, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/177> ; DOI : 10.4000/1895.177, §1.

⁵³⁹*Ibid.*, §.16.

⁵⁴⁰RIVETTE Jacques, « Le Masque », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 50.

⁵⁴¹*Ibid.*, p. 51.

du mauvais ? les circonstances, les intentions, le travail poétique ? ou simplement son attribution au seul metteur en scène, en dehors de toute collaboration ?

Nous achevons ainsi notre panorama du théâtre achardien par son aspect le plus manifestement brillant, et le plus polémique à cause de ce brillant même. Le plus anti-cinématographique *a priori*, si l'on suit Rivette. Et pourtant, c'est pour quelques dialogues que l'Histoire du cinéma daigne aujourd'hui se souvenir d'Achard, le plus souvent. Raison de plus pour mieux comprendre la place occupée par le verbe, ses caractéristiques et ses usages.

2.3.1 Au commencement était le verbe

Longtemps, le théâtre français fut considéré avant tout comme verbal, davantage détaché des contingences du décor, du mouvement, de l'action que le théâtre anglais ou espagnol contemporain. Ce théâtre classique participait à une culture du verbe : être noble, c'est être homme d'esprit, savoir forger avec vivacité une « formule qui exprime avec art une pensée profonde, subtile, vive⁵⁴². » Le dramaturge comme l'homme de cour maîtrisent cet art paradoxal, à la fois superficiel et profond, plaisant et sanglant – en un mot, piquant – fulgurant mais destiné à imprimer durablement la mémoire (de l'adversaire, du spectateur). Les uns se nourrissent des autres : Molière ou Racine observent les courtisans, tandis que ces derniers doivent être capables de replacer à bon escient les formules des meilleurs auteurs, même si l'art aristocratique du discours aime à privilégier une apparente spontanéité. Achard se situe dans cette tradition quand il considère, avec amusement, que « les classiques du XVII^e n'ont sans doute écrit que pour nous permettre d'émailler nos causeries de citations⁵⁴³. »

L'analyse génétique a démontré que la réplique était effectivement première, et précédait souvent la mise en place de l'organisation dramatique. Dans toutes ses conférences sur le théâtre, Achard confirme cette primauté du verbe. Si l'art du romancier s'affirme par la « multiplicité des détails, la profondeur de l'introspection, l'étude minutieuse d'un événement ou d'un caractère », il n'est pas de grand dramaturge qui ne possède « au préalable le sens du dialogue⁵⁴⁴. » En effet, « la seule arme de l'auteur dramatique c'est le verbe » et « malgré l'importance que, par définition, les actes semblent avoir au théâtre, puisque l'on divise les pièces en actes, [c'est] surtout par leurs paroles que [doivent] se faire connaître les personnages⁵⁴⁵. »

La Vie est belle, écrite en 1928, juste avant l'entrée en scène du cinéma parlant, prend ce précepte au pied de la lettre. La pièce s'ouvre sur un espace vide, tandis que sortent des coulisses deux voix dialoguant avec agitation : le clochard Charlemagne veut être reçu dans le salon bourgeois, la bonne refuse si bien que la scène demeurera vide pendant toute la première scène⁵⁴⁶. Sont soulignées au passage, avec malice, les résistances opposées par le genre du drame⁵⁴⁷ à l'irruption corporelle de protagonistes déclassés. Ponctuellement, Achard revient vers ce théâtre de la voix, alors qu'il n'a jamais composé de scène qui ne soit que visuelle. Son écriture dramatique peut être purement verbale, elle n'est jamais purement

⁵⁴²BOHNERT Céline, « Les Fables poétiques : art d'écrire et art de penser », in *Jean de la Fontaine, Le Laboratoire des fables*, Paris, CNED / PUF, 2011, p. 107.

⁵⁴³ACHARD M., *Notes littéraires*, BnF, fonds Achard, Agenda 1, p. 1

⁵⁴⁴Id., *Conférence sur le théâtre avec Pierre Fresnay*, p. 31.

⁵⁴⁵*Ibid.*, p. 32.

⁵⁴⁶Id., *La Vie est belle*, p. 135.

⁵⁴⁷Nous avons déjà signalé que la classification générique « comédie optimiste » sied mal à une pièce évoquant tour à tour le suicide ou la difficulté à nouer une relation amoureuse en dehors de toute hiérarchie sociale (cf. *supra* 1.3.2).

didascalique, même si un jeu de scène muet peut ponctuellement être proposé⁵⁴⁸. Déjà l'acteur réel disparaissait lors de l'intermède cinématographique du *Joueur d'échecs*, pour ne plus laisser entendre que sa voix. De même, dans *Mistigri*, la tentative de suicide du couple se déroule dans l'obscurité : Zamore a éteint la lumière car il « ne veu[t] pas voir ça⁵⁴⁹. » Le dialogue tragico-comique se poursuit malgré tout, ponctué par le sifflement du gaz, jusqu'à la fin de la scène.

C'est sur un autre dispositif que s'ouvre et se clôt le drame, dans *Le Moulin de la galette*⁵⁵⁰. Mais il place toujours la voix au premier plan : depuis les coulisses, le couple de protagonistes – persuadés d'être seuls – énumère longuement les tares d'un autre couple. Entrés en scène sans avoir été entendus, ces derniers préfèrent rester discrets : ils veulent savoir comment ils sont perçus. Ici, la voix se déploie en dehors de toute confrontation scénique, énonçant des propos d'autant plus violents qu'elle est persuadée de ne pas avoir d'autres destinataires. La scène lui sert pourtant de chambre d'écho. Dans *Mistigri*, c'est un disque qui laisse entendre une voix sublime, contrastant avec les amours sordides de celle qui en est dotée. À l'inverse, l'amant déchiré d'*Adam* est un destinataire à qui sont adressées les répliques les plus dramatiques, mais nous n'entendons jamais ses réponses puisqu'il demeure toujours hors-scène, dans la virtualité d'un espace lointain avec lequel seul le téléphone permet de communiquer. Cette réduction du personnage à la posture de récepteur lui donne une importance cruciale : c'est vers lui que sont tendus les mots menaçants et les mots désirants.

En faisant disparaître de la scène tantôt le locuteur, tantôt son destinataire, Achard redistribue les relations entre corps et voix, parts du visible et du dicible. L'effacement visuel de tout ou partie des protagonistes – jusqu'à la radicale obscurité – donne davantage d'importance à la voix et au discours, que la mise en scène se voit contrainte de placer au premier plan. Au cinéma, *Une nuit à l'hôtel* (1931), *Le Messager* (1936) ou *Madame de...* exploiteront également cette dissociation. Au delà de ces quelques exemples radicaux, la scène demeure un écrin destiné à valoriser l'atout majeur du théâtre achardien : les dialogues brillants.

2.3.2 Marcel Achard et les bons mots

Ce goût pour les répliques frappantes, censées exploiter la complicité du public, constitue un des arguments utilisés pour associer Achard au Boulevard, qui « ne met pas en scène le silence, non plus que le corps : c'est un théâtre de la parole⁵⁵¹ », caractérisé par une rhétorique efficace et voyante reposant sur les idiolectes, les sonorités ou l'art du dialogue. Les pièces les plus vaudevillesques exploitent ponctuellement (*Noix de coco*) ou régulièrement (*Le Rendez-vous*) la confrontation des accents ou des langues : une langue asiatique de fantaisie pour la première pièce⁵⁵², le serbe et l'anglais pour la seconde⁵⁵³ dont les dialogues sollicitent le plurilinguisme de manière comique.

Le dramaturge manifeste d'abord son goût pour les mots d'auteurs en consignand dans des carnets ou en énumérant au fil de conférences les plus brillantes trouvailles verbales de Tristan Bernard, Cocteau ou Wilde. Ses propres répliques sont parfois notées rapidement dans

⁵⁴⁸ Ainsi, dans *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, III, 2, p. 50 ; *Une balle perdue*, texte dactylographié, BnF, fonds Achard, scène 4, p. 22 ; *Le Mal d'amour*, acte III, p. 208-209...

⁵⁴⁹ Id., *Mistigri*, BnF, fonds Achard, texte dactylographié, p. 48.

⁵⁵⁰ Id., *Le Moulin de la galette*, p. 57-66 (acte I), puis 247-251 (acte III).

⁵⁵¹ BRUNET B., *op. cit.*, p. 120.

⁵⁵² ACHARD M., *Noix de coco*, p. 414-415.

⁵⁵³ ACHARD M., *Le Rendez-vous*, texte dactylographié, BnF, fonds Achard, p. 45-61.

les agendas, rassemblées dans les carnets de note dès le début de la genèse, puis polies au fil des réécritures. Mais elles ne perdent pas toute autonomie en intégrant les textes théâtraux dont elles constituent les morceaux de bravoures. En effet, le « mot d'auteur est une forme citationnelle qui s'affiche comme telle et dont le but est de passer "au dessus de la tête" des personnages pour mettre en valeur, au premier degré, le talent stylistique de l'auteur dramatique⁵⁵⁴. » Reste à mieux estimer l'enjeu de ces mots d'auteur puisque l'auteur affirme quant à lui se placer au service de ses personnages.

Conscient de leur autonomie relative, il les recueille dans des florilèges, organisés par thèmes ou par pièces. Ils offrent un témoignage sur ce que lui-même retient comme les plus mémorables, et leurs caractéristiques. Le florilège thématique⁵⁵⁵ les soustrait à toute situation dramatique. Certaines répliques prennent alors une valeur générale les rapprochant des maximes. Elles traitent des thèmes de l'honneur, de l'amour, du malheur ou, comme dans les deux exemples suivants, de l'espérance puis de la compréhension : « L'espérance est un de ces remèdes qui ne guérissent pas mais qui permettent de souffrir plus longtemps » est emprunté à *Je ne vous aime pas* ; « l'amour, c'est peut-être d'être égoïstes ensemble » au *Corsaire*. Résistant à cet arrachement, d'autres répliques gardent un pied dans la fiction : « Quand je pense à toi, j'ai l'impression d'agir » ou « Je ne désire pas être riche. Je veux que quelque chose me reste cher » demeurent des formules trop elliptiques, trop reliées à une situation énonciative et dramatique spécifique pour devenir des maximes. Plus que des mots d'auteur, elles correspondent à des répliques en situation, qui permettent à l'auteur de prêter au personnage son brillant verbal sans tout à fait « passer au dessus de [sa] tête ».

Le classement ne se fait plus par thèmes mais par pièces dans les *Notes sans portée*⁵⁵⁶ destinées, après-guerre, à être lues en public par l'acteur André Brunot. Elles rassemblent les échanges les plus mémorables écrits entre 1923 et 1946. La misogynie n'en est pas toujours absente, en particulier quand les protagonistes masculins manquent d'épaisseur, parfois volontairement, comme dans *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*. Ils se font les porte-paroles de leur auteur – et plus largement du viriarcat – pour stigmatiser l'inconstance ou la superficialité féminines. Dix ans plus tard, les dialogues additionnels pastichant Courteline dans le film *Scènes de ménage* réduiront encore l'esprit du Boulevard à un florilège d'épigrammes misogynes, censés mettre en lumière la face obscure de l'« éternel féminin⁵⁵⁷ ». Ce n'est pas, on s'en doute, la part la plus pérenne de l'œuvre. Pourtant, les morceaux choisis par l'auteur signalent également son ambition synthétique, héritée de la doxa classique : faire crépiter le verbe tout en laissant émerger la vérité des sentiments, imposer l'intelligence de ses personnages en même temps que sa signature. Descendre jusqu'aux profondeurs de l'être grâce au brillant du verbe, et non en dépit de lui. Dans ce second florilège, l'écrivain retient un long extrait du dialogue au cours duquel la riche Florence tente de séduire le peintre Cadet, dans *Je ne vous aime pas* :

FLORENCE. - Tu as un cœur ?

CADET. - Juste assez pour savoir que lorsqu'il me bat, je subis une défaite.

FLORENCE. - Tu as peur de moi ?

CADET. - J'ai peur de lui.

⁵⁵⁴PAVIS P., article « Mot d'auteur », in *op. cit.*, p. 219.

⁵⁵⁵ACHARD M., florilège thématique, BnF, fonds Achard, Ecrits-Articles-Conférences (2), 2ff.

⁵⁵⁶Id., *Notes sans portée*, BnF, fonds Achard, Ecrits-Articles-Conférences M. Achard par Marcel Achard sur Marcel Achard, 18 ff.

⁵⁵⁷L'expression est énoncée dans le préambule du film, de manière programmatique (6 min.).

FLORENCE. - *Parce que je suis jolie ?*

CADET. - *Parce qu'il est grand.*

FLORENCE. - *Je pourrai peut-être y trouver une place ?*

CADET. - *Tu es trop petite.*

Un temps. [...]

FLORENCE. - *Même si j'attendais ton bon plaisir ?*

CADET. - *Ce serait un mauvais plaisir.*

FLORENCE. - *Eh! bien, c'est ça, tu me désires, ce n'est pas si mal. J'ai eu tort de m'offrir aussi vite. J'ai enlevé tout le prix au don que je te faisais⁵⁵⁸.*

Sont repris ici les procédés rhétoriques les plus courants : homophonie ou polysémie (du cœur, du verbe « battre », du plaisir), parallélisme des répliques, antithèses (grand/petite, bon/mauvais), parataxe finale... Ces figures permettent aux répliques de s'enchaîner en un bouclage serré – à la fois thématique et formel – assurant au dialogue une forte cohérence. Ces jeux d'opposition se justifient pour une scène de séduction au cours de laquelle les désirs ne cessent d'être tour à tour, et parfois simultanément, exprimés et refusés. Répondre à propos de son cœur, comme Cadet, « J'ai peur de lui », c'est admettre simultanément l'existence du désir et son caractère menaçant. Et c'est l'exprimer, qui plus est, grâce à une structure syntaxique et selon un rythme qui sont empruntés à la – potentielle – partenaire amoureuse : parallélisme binaire des répliques, que leur brièveté rapproche de la stichomythie. L'échange est à la fois sensuel et cérébral, faisant vibrer le désir à la surface des mots tout en plongeant – par instant – au cœur des ego, où se niche une crainte fondamentale, celle de se perdre dans l'amour : « Juste assez pour savoir que lorsqu'il me bat, je subis une défaite » dit l'homme ; « J'ai enlevé tout le prix au don que je faisais » lui répond la femme avec amertume. L'élégance de la formulation donne aux aveux une apparente légèreté qui les empêche de lester le dialogue de trop de gravité. Mais les formules sont en fait légères et profondes : typiquement achardiennes.

Cet exemple, parmi beaucoup d'autres, souligne la force du mot d'esprit, quand il refuse de fermer le sens. Achard propose alors, non pas un théâtre de l'évidence ou de la trop facile connivence – ce qui est le cas pour quelques pièces, comme *L'Idiot* ou *Les Compagnons de la marjolaine*, justifiant certains des reproches traditionnellement adressés au théâtre de Boulevard – mais un théâtre de l'ambivalence : le caractère elliptique de formules paradoxales ou contradictoires empêche de leur attribuer une signification univoque. Entre les répliques, entre les mots, le spectateur peut s'interroger ou débusquer des éclats inattendus : « un temps » lui est d'ailleurs accordé à cet effet, en même temps qu'aux personnages, après la plus paradoxale de ces répliques. La didascalie invitant à prolonger le silence se glisse entre les mots pour mieux les laisser résonner, ou laisser entendre ce qui n'est pas tout à fait dit.

2.3.3 Entre les mots

Quand il évoque pour la première fois le théâtre de son futur scénariste dans sa correspondance, après avoir assisté en 1926 à une représentation de *Et dzim la la*, Marc

⁵⁵⁸Id., *Je ne vous aime pas*, I, 4, p. 47-48. Passage repris dans *Notes sans portée*, p. 3.

Allégret n'en sauve rien si ce n'est « quelques mots drôlement dits par M. Simon⁵⁵⁹ ». Encore les mots semblent-ils ici autant redevables de leur efficacité à l'acteur qui les énonce qu'à l'auteur qui les écrit. Aussi vaut-il mieux laisser Bernstein évoquer sa première rencontre avec le théâtre achardien, à l'occasion d'une représentation de *Malborough s'en va-t-en guerre*, mis en scène par Jouvet à la Comédie des Champs-Élysées, en 1924 :

Dès les premières répliques, je fus profondément sensible à la qualité de ce que je venais, pour ma part, de découvrir : ce dialogue fantasque, subtil, inattendu, qui, Dieu sait comment, a l'apparence de trébucher et qui garde un si vif mouvement, tous ces mots d'esprit – presque des mots d'auteur parfois – se résolvant avec un imprévisible mystère en vérité et en poésie, ces scènes, sous leur air de nonchalance, fortes et souvent pressantes, l'action qui voudrait à tout instant se défaire comme un charmant bouquet mal attaché, et qui ne cesse d'être nouée étroitement⁵⁶⁰...

Caractériser ce qui fait le sel du dialogue achardien paraît difficile : à la fois hésitant et dynamique, brillant et pourtant profondément vrai, poétique, il est placé sous le signe du paradoxe, de l'équilibre instable, parfois miraculeux même si périlleux. L'incise « presque des mots d'auteurs parfois » suggère que le mot d'esprit menace de submerger le personnage à qui il est attribué, de laisser trop bien deviner son auteur, même si Bernstein se refuse à condamner explicitement cette déchirure du tissu mimétique. D'autant que le « presque » rappelle que le risque fait partie du jeu achardien : jouer à perdre le fil, jouer à laisser disparaître l'auteur derrière ses personnages et, malgré tout, donner vie à ces personnages hésitants, menacés d'inconsistance.

Plus loin, l'auteur de *Mélo* évoque l'importance de l'implicite, du non-dit, ce qui paraît paradoxal pour un théâtre à ce point attaché à la primauté du discours. Pourtant, il ne faudrait pas négliger la capacité d'Achard à apporter sa « part de conquête sur l'inexprimable⁵⁶¹ », ni sa pudeur qui fait « sous-entendre les vérités les plus cruelles, qui sont aussi, bien souvent, des vérités premières⁵⁶². » Enfin, derrière « l'importance de la parole », frappe « la qualité d'un sourire, d'une hésitation, d'un silence. Ce que vous nous dites est rarement à la mesure des mots dont vous vous servez... Si vos répliques sont minces, elles ont le frémissement du cristal : elles sont prolongées par la poésie⁵⁶³. » Mais comment surgit cette part d'indicible ? La poésie serait-elle présente dans le texte, ou ne pourrait-elle le prolonger que grâce à la mise en scène et aux interprètes ? Après avoir lu *La Femme en blanc*, Gaby Morlay exprima devant Bernstein ses réticences à jouer un texte « terne », à rebours du brillant associé au verbe achardien : « j'ai eu l'impression que le vide se faisait autour de moi⁵⁶⁴ ! » Entre le brillant et le vide, qu'est-ce qui suscite ce « frémissement du cristal » ?

Bernstein propose un début de réponse, en convoquant Charles Péguy et la notion d'extra-texte, qui offre au texte théâtral un arrière-plan plus vaste et l'excepte de la fatale insuffisance de tout langage⁵⁶⁵ :

⁵⁵⁹ ALLÉGRET M., lettre 318, adressée à André Gide, *Correspondance avec Marc Allégret, 1917 – 1949, Cahiers André Gide*, n°19, édition établie par Jean Claude et Pierre Masson, Paris, Gallimard, NRF, 2005, p. 620.

⁵⁶⁰ BERNSTEIN H., « Lettre à Marcel Achard », texte de présentation devant une assemblée dont une copie est jointe à une lettre adressée à Juliette Achard, datée du 27 octobre 1929, BnF, fonds Achard, Correspondance Ba-Ber, p. 1.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 3.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁶⁴ Citée par LORCEY J., *op. cit.*, p. 147.

Un artiste donne le plus fin et le meilleur de son génie propre, à suggérer l'humain (ou le divin, comme on, voudra !)[.] à composer l'extra-texte, comme parlait Péguy... Pour capter, dans l'immense matière en fusion, les infimes et invisibles parcelles dont toute l'œuvre va se trouver illuminée, chacun emploie les moyens du bord. Le filet, cher Achard, que de votre pirogue individuelle, vous lancez vers le grand fleuve, trop grand, trop trouble, ce filet est une mousseline fragile, et si brillante qu'elle fait toute pêche miraculeuse. C'est l'adorable voile de la fantaisie⁵⁶⁶.

La poésie frémissante profitant des béances du discours – sourire, hésitation, silence – pour prolonger les répliques naîtrait ainsi de la fantaisie achardienne. Néanmoins, cette *fantaisie* – comme d'ailleurs la poésie qu'elle suscite – demeure pour l'instant peu définie. Du moins peut-on postuler que si l'extra-texte de Péguy était chrétien, l'extra-texte achardien nous transporte plutôt vers le territoire des amours rêvées ou recommencées. Pour en sonder la matière, quel meilleur support que *La Femme en blanc*, cette pièce cernée par le « vide », dicit Gaby Morlay ? Nous en avons extrait le premier duo entre la jeune Manuela et Ramon, qui a le même âge que son père et dont elle ignore qu'il fut, autrefois, l'amant de sa mère morte. Persuadée qu'il l'aime en secret, elle tente de le pousser à cet aveu au cours du premier acte :

MANUELA. - Vous allez peut-être dire que vous ne m'aimez pas ?

RAMON. - Je vous dirai seulement que si c'est tout ce que vous avez trouvé comme blague, ce n'est pas malin d'avoir fait partir votre père. Parce qu'il n'y a que lui qu'elle fera rire.

MANUELA. - Remarquez que ça m'amuse bien de vous voir souffrir.

Ramon. - Allons, tant mieux !...

MANUELA. - Je suis très fière de voir l'influence désastreuse que j'ai sur un type aussi épatant que vous.

RAMON. - Parce que vous avez une influence désastreuse ?

MANUELA. - Ce que Papa disait de votre air abruti n'est pas inexact. Mais c'est parce que votre souffrance a un mauvais motif. Je vais un peu le changer.

RAMON. - Moi, ça m'est égal. Pourvu que je souffre...

MANUELA, gravement. - Vous avez souffert de ne pas m'avoir. Vous allez souffrir de la peur de me perdre...

RAMON, ému. Quoi ?

MANUELA. - Vous avez très bien compris.

RAMON, qui se reprend. - J'aimais mieux mon motif d'avant.

MANUELA. - Est-ce que vous ne sentez pas que ce n'est plus le moment de plaisanter ?

⁵⁶⁵BERNON Pauline, « Péguy critique, l'envers du tragique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3/2005 (Vol. 105), p. 573-586. / URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-3-page-573.htm> / § 46. Consulté le 15 janvier 2017.

⁵⁶⁶BERNSTEIN H., « Lettre à Marcel Achard », p. 2. C'est Bernstein qui souligne.

RAMON. - *Plus que jamais.*

MANUELA. - *Vous ne me croyez pas ? Vous voudriez peut-être des trémolos et des larmes dans ma voix.*

RAMON. - *Quelle horreur !...*

MANUELA. - *Aujourd'hui ce n'est plus la mode. Nous sommes moins poétiques ou nous avons plus de pudeur. Mais on peut bien s'aimer quand même...*

RAMON, haussant les épaules. - *Vous parlez de m'aimer, vous ?*

MANUELA. *Vous ne me croyez pas. Parce que je ris trop. Mais je vais vous donner confiance.*

RAMON. *Ne vous fatiguez pas. C'est inutile.*

MANUELA. - *Je vais être sentimentale puisque c'est à ça qu'on vous a habitué.*

RAMON. - *Oh !... Je n'ai pas de préférence...*

MANUELA. - *Évidemment, j'ai un peu l'air de me jeter à votre tête. Si je ne savais pas que vous m'adorez, je pourrai même croire que vous êtes froid.*

RAMON. - *Oui. Mais, heureusement, vous savez que je vous adore.*

MANUELA. - *Parfaitement, je sais ; je sais pourquoi vous n'osez pas être heureux en ce moment.*

RAMON. - *Mais j'oserais bien, je vous assure, si j'avais une raison.*

MANUELA. - *Je vais vous en donner une et je vais avoir tellement honte que vous me croirez... (Gravement.) Ramon, dès que je vous ai vu, j'ai su que je vous aimais. Je vous ai trouvé beau, mystérieux et incompréhensible. J'ai aimé vos yeux tristes – avant qu'ils ne le soient à cause de moi. (très sérieusement.) J'ai aimé votre face mangée et votre ventre concave. J'ai aimé votre passé.*

RAMON, troublé. - *Mon passé ?*

MANUELA. - *Oui, votre passé mystérieux qui vous fait ce que vous êtes, je l'ai aimé sans désirer le connaître.*

RAMON. - *Pourquoi dites-vous cela ?*

MANUELA, de la même voix. - *Je ferai ce que vous voudrez. Vous ne serez jamais un vieil homme pour moi. J'ajoute – bien que ce mot-là soit horriblement pénible à prononcer pour moi – j'ajoute que je vous aime.*

RAMON. - *Manuela.*

MANUELA, changeant de ton. - *Sur ce, permettez-moi de m'évanouir⁵⁶⁷.*

Nombreux sont les dialogues achardiens à s'organiser, comme ici, sur une série

⁵⁶⁷ACHARD M., *La Femme en blanc*, I, 3, p. 7-8.

d'oppositions. L'hésitation entre des registres théâtraux antinomiques (comédie, mélodrame) découle de la crise du lyrisme. Les personnages en ont une conscience qui les rapproche de leur auteur : si l'aveu n'est pas une « blague », doit-il pour autant se dire avec « des trémolos et des larmes » ? À cette première opposition générique, se superposent les tensions entre passé et présent, entre constat de la décrépitude (l'« air abruti », la « face mangée », le « ventre concave » de Ramon) et absolu de la passion, entre cruauté (faire souffrir l'autre) et humiliation de l'aveu (se mettre à nu devant l'autre) et, partant, entre circonvolutions du langage et simplicité d'un mot « horriblement pénible à prononcer ». Comme toujours, une succession serrée de répliques paradoxales fait crépiter ces contrastes.

Elle le fait moins, nous semble-t-il, pour les souligner que pour évoquer un entre-deux : ce qui se dissimule entre des antithèses posées de manière à délimiter un territoire, plus que des frontières. Ainsi, rien n'oppose radicalement le passé et le présent puisque Manuela aime celui que sa mère morte aimait passionnément, qui aime quant à lui une femme ressemblant de manière troublante à l'amante perdue, toutes deux interprétées par la même actrice. D'ailleurs, la vivacité du dialogue s'enraye, et Ramon « troublé » cesse de jouer avec les mots à partir du moment où son « passé » est évoqué : le mot est repris à trois reprises, figeant un instant la progression d'un échange auquel le passage progressif vers la gravité – signifié par les didascalies – avait déjà ôté sa légèreté première. Tout le dialogue est tourné vers un moment de cristallisation où émerge un arrière-plan qui demeure pourtant en grande partie plongé dans l'obscurité. Certes, le spectateur comprend rapidement que le « passé mystérieux » de Ramon va nouer et dénouer l'intrigue, et envahir le présent. Mais que ce passé alimente la passion de Manuela justement parce qu'il est à la fois omniprésent et inconnu, qu'elle l'a « aimé sans désirer le connaître », constitue un enjeu dramatique plus souterrain, pourtant essentiel. La mère morte, jamais évoquée au cours de cet échange, hante les deux amants : Pauline, la femme en blanc, existe puissamment au présent, dans l'obscurité. Manuela elle-même le reconnaîtra à la fin de la pièce, en expliquant à Ramon pourquoi elle ne peut plus l'aimer : « [...] je ne peux plus. Ce qui vous rendait si pathétique, c'était un malheur qui n'était pas le vôtre⁵⁶⁸. » De même, entre la possibilité du désamour évoqué au début de cet extrait et l'aveu qui le conclut, se dévoile un désir d'autant plus puissant qu'il refuse de s'exprimer trop clairement, en se réfugiant dans les détours, les changements soudains de registres ou les dénégations, autant de procédés fantaisistes, c'est-à-dire imprévisibles et ludiques. Achard invente ainsi un entre-deux du langage non pas tant pour dire le vide ou l'incompatibilité, que pour transformer en substitut ou mime de l'acte amoureux un discours retardant sa conclusion. Ce discours aligne les formules afin de cerner un territoire (l'être aimé, la mère/l'amante perdue, l'amour même) insaisissable, et pour cela même d'autant plus précieux. Sa poésie naît justement de sa capacité à évoquer l'indicible en contournant les insuffisances du langage courant (imprécis, trompeur) grâce à la fantaisie.

Les antithèses, mais aussi les tournures elliptiques, les questions sans réponse ou les points de suspension ouvrent au sein du texte des parenthèses grâce auxquelles l'extra-texte s'exprime. Ces suspensions et ces ruptures exigent un acteur assez agile pour les négocier : Morlay pour *La Femme en blanc*, Jouvet ou Simon pour d'autres pièces. « J'espère que tu as pu t'entendre avec Michel Simon », déclare ainsi Achard à Dullin, car « j'en ai vraiment besoin pour *Je ne vous aime pas*⁵⁶⁹. » On sait ce que Simon peut apporter de trouble et d'étrangeté aux rôles qu'il interprète : Achard choisit également ses acteurs pour leur capacité à prolonger la fantaisie du texte, à en exploiter la part souterraine. Ainsi, l'acteur peut

⁵⁶⁸ *Ibid.*, III, 4, p. 28.

⁵⁶⁹ *Id.*, lettre à Charles Dullin, 1925, collection particulière, reprise dans CHRISTOUT M.-F., *Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff, Le Cartel* [catalogue de l'exposition], Paris, BnF, 1987, p. 105.

s'engouffrer dans ses béances pour construire le personnage : un mouvement, un silence peut contredire ou suspendre la réplique, la « prolong[er] par la poésie⁵⁷⁰ ».

A contrario, la fantaisie achardienne eut du mal à s'imposer outre-atlantique. Nombre de ses pièces, y compris *Patate*, échouèrent à convaincre le public américain. *L'Idiote* y parvint au prix d'un lourd travail d'adaptation qui modifia sensiblement le texte original. Dans ce théâtre du verbe plus que de la situation, les bons mots comme l'extra-texte sont plus fragiles qu'on ne le pense. Au point que l'un de ses témoignages les plus remarquables, *Domino*, a pu tomber dans un relatif oubli : la pièce témoigne pourtant d'une singularité de composition et d'une subtilité dans l'écriture des dialogues que l'on pourra rapprocher des expériences cinématographiques les plus abouties de son auteur.

2.4 Domino

Pour cette pièce, le fonds conservé à la BnF ne propose plus de manuscrits ni de tapuscrits intermédiaires entre le carnet de notes et le texte édité, ce qui limite l'étude génétique. Ceci étant, la pièce illustre de manière frappante non seulement les grands thèmes achardiens mais le fonctionnement créatif du dramaturge, dans la mesure où sa genèse fait écho à la fiction endossée puis imposée par *Domino*. Par ailleurs, son examen va permettre un premier rapprochement entre trois écritures : dramatique (les notes préparatoires puis le texte de la pièce, dont le troisième acte a connu des modifications entre les éditions de 1932 et 1962) ; scénographique (le cahier de mise en scène conservant la trace du travail effectué par Jovet pour la création) ; cinématographique (les différentes étapes du scénario et le film adapté de la pièce). Leur confrontation permettra de mieux comprendre comment sont pensés l'équilibre entre la structure du drame et son dialogue ou entre le texte et sa mise en scène, depuis l'émergence du projet jusqu'à son adaptation cinématographique.

2.4.1 Le texte dramatique

Commençons par préciser l'argument d'une pièce désormais d'autant plus mal connue – et méconnue – qu'il n'en existe plus d'édition récente. Argument d'ailleurs difficile à résumer, non pas à cause de la complexité de ses péripéties, assez réduites, mais parce que le développement en est elliptique et double : en même temps que se succèdent les actions dramatiques représentées, s'épanouit la fiction interprétée puis narrée par *Domino*, qui va progressivement supplanter la chronologie factuelle des événements réellement advenus. Le dialogue, la mise en scène puis l'interprétation donnent corps à ce glissement invraisemblable que notre résumé ne peut qu'évoquer de manière théorique. Du moins permettra-t-il de fournir un arrière-plan aux exemples que nous exploiterons par la suite.

2.4.1.1 Argument

Le premier acte se situe dans le salon de Christiane. Elle a accepté que son amie Lorette Heller y reçoive des hommes, postulants intéressés par une annonce parue dans la presse : ni son contenu, ni les motivations de Lorette ne nous sont pour l'instant révélés. Elle reçoit d'abord Mirandole qui ne fait pas l'affaire (I, 7) : vulgaire, peu subtil. Puis entre en scène

⁵⁷⁰BERNSTEIN H., « Lettre à Marcel Achard », texte de présentation devant une assemblée dont une copie est jointe à une lettre adressée à Juliette Achard, datée du 27 octobre 1929, p. 4.

François Dominique, dit Domino : son passé (il reviendrait d'Afrique, aurait eu des « malheurs ») est intrigant et trouble ; mais son autorité et son intelligence convainquent Lorette de l'engager (I, 9). Elle peut alors, à la fin de l'acte, lui dévoiler sa mission : jouer le rôle d'un ancien amant de Lorette récemment revenu d'Afrique, afin de détourner de François Crémone, qu'elle a aimé autrefois, des années avant son mariage, les soupçons de son mari. Puissant industriel capable de briser un homme, ce dernier est dévoré par une jalousie rétrospective depuis qu'il a retrouvé une lettre d'amour signée François, conservée par Lorette. Pour préparer son rôle, Domino prend en note le récit que lui fait Lorette de ses amours passées...

L'acte II se situe dans la villa des Heller, deux jours plus tard, pendant une soirée mondaine. Heller est furieux (II, 1) : il demeure persuadé que Crémone fut autrefois l'amant de sa femme. Par contre, il trouve Domino très sympathique. Il l'a d'ailleurs invité à passer quelques jours chez eux, après que Lorette le lui a présenté comme un ancien ami de jeunesse. Devant ses questions incessantes, elle feint de laisser échapper un aveu (II, 3) : Domino serait cet amant d'autrefois, et l'auteur de la lettre. Heller fait alors venir Crémone pour l'interroger (II, 4). Ce dernier tente de corroborer l'aveu de Lorette en prétendant avoir perçu des preuves de la passion de Domino pour Lorette. Hélas, il ment trop mal ! Et Lorette commet une infime maladresse que détecte son mari. Heller demeure donc suspicieux : il raccompagne Christiane chez elle dans l'intention de l'interroger. Domino entre en scène (II, 6). Il réfléchit avec Lorette et Crémone à la stratégie à adopter pour convaincre définitivement Heller. Mais, découvrant le contenu d'une seconde lettre que Lorette a demandé à Crémone d'écrire en se faisant passer pour lui, afin de constituer une nouvelle preuve, il est indigné : la lettre, Crémone et l'amour de ce dernier pour Lorette sont d'une médiocrité indignes d'elle. Domino invente alors d'autres souvenirs, et réécrit la liaison passée. Il veut convaincre Lorette de substituer aux souvenirs décevants de cette passion banale les souvenirs inventés, dans lesquels lui-même remplace Crémone : « Cet amour n'a pas été ce que vous croyez, madame, ni ce que vous dites », lui affirme-t-il (II, 7). L'acte s'achève alors que Domino et Lorette répètent une scène d'amour devant Crémone, jouant quant à lui le rôle d'Heller : elle doit permettre de convaincre définitivement le mari de Lorette.

L'acte III se situe dans le même lieu, vingt jours plus tard : vingt jours de grève ont gardé Heller éloigné de la maison, et ont permis de répéter chaque jour la scène d'amour entre Lorette et Domino. Ils se sont progressivement confondus avec leur rôle, au point qu'Heller aurait déjà dû être convaincu si Crémone, jaloux à son tour, n'était visiblement retombé amoureux de Lorette. Crémone est-il d'ailleurs jaloux de Domino, ou de lui-même puisque Domino est censé jouer son rôle ? Quant à Lorette, elle a effectivement effacé les souvenirs vécus pour les remplacer par les souvenirs inventés par Domino, jusqu'aux détails les plus précis (III, 2). Aussi jouer la scène d'amour ne présente plus de difficultés puisque l'amour inventé est désormais plus vrai que l'amour réellement advenu. Mais Mirandole survient (III, 3), et révèle sans le vouloir le subterfuge à Heller. Ayant tout compris, il demande à Crémone de le suivre pour une explication (III, 5). Lorette et Domino se retrouvent seuls en scène (III, 6). Domino veut partir de son côté pour « vivre la vie de François Dominique ». Mais, comme il le déclare : « Ce ne sera pas la première fois qu'on verra ça. On raconte l'histoire d'abord. Et puis, elle arrive... » D'ailleurs, il réaffirme sa certitude que l'amour passé est désormais le leur, et n'appartient plus à Crémone. Il déclare sa flamme à Lorette et lui demande de partir avec lui. Heller et Crémone reviennent en scène, persuadés d'assister à un simulacre de scène d'amour, désormais inutile. Lorette accepte pourtant de suivre Domino et dit adieu à son mari. Elle reste en scène après le départ de Domino, « repliée sur elle-même. [...] Les deux hommes s'immobilisent médusés. »

2.4.1.2 Contexte de création

Après *Le Joueur d'échec*, et à partir de *La Vie est belle*, Achard renonce pour longtemps aux pièces historiques (*Celui qui vivait sa mort*, *Malborough*, *La Femme silencieuse*, *Et Tzim Lala*), et à un artifice revendiqué empruntant au cirque ou au cinéma. *Domino* apparaît donc comme une pièce de transition. Elle annonce le repli vers un théâtre plus réaliste dans son cadre et sa figuration, populaires ou bourgeois, en tout cas familiers des spectateurs. Le relatif statisme du décor (actes II et III), l'unité d'action, le trio adultérin : tout semble amorcer un retour vers la convention, vers ce Boulevard auquel l'auteur se voit trop souvent réduit. Il s'agit pourtant d'une pièce subtile, digne de ses modèles.

Nous avons déjà évoqué ce que la pièce doit à Marivaux, Musset et – surtout – Pirandello. Le jeu pirandellien sur les rôles proposé par *Le Corsaire* est plus spectaculaire. Mais il prend dans *Domino* une dimension plus vertigineuse, car la pièce propose moins un dispositif (l'alternance récurrente et très lisible entre présent et passé du *Corsaire*) que l'approfondissement progressif d'une réflexion sur le rôle et l'identité à partir d'un cadre réaliste et d'un genre connu : la comédie de Boulevard dont l'hybridité autorise un glissement vers la gravité qui la rapproche du drame⁵⁷¹. Évoluant graduellement à partir de ce cadre rassurant vers une fable presque fantastique, la pièce abandonne ultimement son spectateur sur une suspension de l'action et du sens : à quoi rêve Lorette ? que va-t-elle devenir ? qui est Domino ? de quel récit admettre la validité ? Cette évolution est empruntée à *La Volupté de l'honneur*, dont le protagoniste dérègle progressivement le mécanisme dramatique traditionnel d'une pièce dont les éléments, « et jusqu'aux accents polémiques qui affleurent dans le dialogue », sont ceux du théâtre bourgeois⁵⁷².

De Pirandello, Achard reprend également le refus de trancher entre deux vérités apparemment contradictoires : Domino est lui-même et un autre ; son parcours (aventurier solitaire en Afrique, amant de Lorette) est donné comme virtuel – grâce au rôle et à la fiction – et réel, tout à la fois. Le rêve réalise la synthèse de ces aspects contradictoires, notamment dans la conclusion de la pièce : Lorette « est déjà partie » et demeure pourtant en scène, plongée dans sa rêverie, « repliée sur elle-même », comme l'indiquent curieusement les didascalies. C'est sans doute que la réécriture de la réalité par la fiction ne peut plus s'opérer désormais, alors que la pièce et donc l'illusion théâtrale sont sur le point de s'achever, que par l'intermédiaire du rêve. Le spectateur est invité à poursuivre ce rêve, dont il est possible qu'il ait déjà été à l'origine de la pièce (cf. *supra* 1.2.2.2), puisque l'auteur, qui affirme rêver plus que construire ses personnages, aurait dormi – et rêvé ? – dans le décor de la pièce de Pirandello.

Sans doute l'analogie entre l'argument et son processus de création – il s'agit pour Domino comme pour Achard de s'identifier à l'histoire d'un autre afin de définir leur propre identité – explique-t-elle l'évidence semblant avoir présidé à la définition du projet : l'étude génétique a montré que le titre, l'enjeu, l'organisation de la pièce, et même l'organisation spatiale du décor avaient été définis précocement. C'est également le cas du vide autour duquel s'organise une bonne partie de la structure dramatique. Ainsi, le premier acte ne cesse d'évoquer une petite annonce motivant la réunion des protagonistes. Or, son contenu ne nous est transmis que très tardivement, et par bribes. La première page du carnet de brouillon l'évoquait avec cette formule fragmentaire, notée au dessus du titre : « On demande quelqu'un ayant ». Soit l'amorce de l'expression d'un désir, auquel il manque une information essentielle : ce qui le caractérise.

⁵⁷¹BRUNET B., *op. cit.*, p. 80-81.

⁵⁷²RENUCCI P., notice consacrée à *La Volupté de l'honneur*, in PIRANDELLO L., *Théâtre complet*, volume I, p. 1262.

2.4.1.3 Un drame autour du vide

Au premier abord, la pièce développe classiquement en trois actes une action nouée puis résolue : conflit entre Lorette et son mari qui justifie l'engagement de Domino, mise en place de la stratégie, départ à la fin de la pièce du couple nouvellement formé. Une observation plus attentive montre pourtant que la pièce organise une série de déplacements, d'attentes, de béances qui en perturbent le structure. C'est évidemment le cas du premier acte, qui suscite une attente qui ne sera comblée que très tardivement : qu'est-ce qui motive la rencontre de Lorette et Domino ? Qui plus est, l'action est déplacée au sein d'un espace secondaire (le salon de Christine), *a priori* pour des raisons de vraisemblance. Alors que le décor des actes II et III est décrit de manière très détaillée en retranscrivant le croquis dessiné au début de la genèse, ce premier décor ne fait l'objet d'aucune indication précisant sa configuration spatiale : « Un salon assez luxueux⁵⁷³ », formule très floue, suffit à le caractériser. C'est qu'il va servir de cadre à un théâtre en construction, avant que ne démarre l'action proprement dite à partir du deuxième acte. Ce décor ne cesse d'ailleurs d'être bouleversé par la maîtresse de maison qui, craignant que les hommes convoqués par Lorette ne se montrent indéliçats, ordonne à sa bonne de substituer aux objets précieux des accessoires plus quelconques. Un tableau, une boîte, un cendrier disparaissent successivement du décor.

Dans ce premier tiers de la pièce, Lorette fait passer à des candidats un casting pour un rôle qui reste à définir : avant d'être exploité, leur potentiel verbal et corporel – elle les fait marcher, peler des fruits – est évalué. Au passage, le dialogue elliptique, ponctué de sous-entendus, rencontre la pièce de Pirandello pour mieux affirmer la singularité de la variation : Domino émet l'hypothèse qu'il a pu être sollicité par Lorette afin de reconnaître un enfant illégitime. C'est l'argument de *La Volupté de l'honneur* : l'aristocrate Baldovino est payé pour épouser Agata et reconnaître l'enfant qu'elle attend de son amant. Mais Lorette réfute cette hypothèse, qu'elle juge méprisable, et trop facile : « La tâche... la mission... disons : la besogne [...] dont je veux vous charger est plus difficile. Il ne vous suffira pas de donner à un enfant un nom dont vous ne saviez plus que faire⁵⁷⁴. » La « besogne », qu'il est difficile de qualifier par un terme adéquat, est d'abord définie par ce qu'elle n'est pas. Elle attendra la fin du premier acte avant d'être clairement précisée.

Au-delà de cet enjeu (aider Crémone à échapper à l'ire d'Heller) qui va devenir de plus en plus secondaire au fil des actes jusqu'à être liquidé à la fin de la pièce, la rencontre entre Lorette et Domino suscite rapidement une tension dramatique, amoureuse et même vitale : Domino va donner une direction à la vie de Lorette, et à une pièce dont le spectateur peinait à saisir l'enjeu, beaucoup plus rapidement posé chez Pirandello. Aussi ne s'agit-il pas essentiellement d'une pièce sur le vide, mais d'une pièce qui montre comment ce vide peut être comblé – le temps de la représentation, le temps de la rencontre entre Lorette et Domino – par une fiction. Reste que la fin de la pièce retrouve en partie le flottement de ses prémisses puisque Lorette est à la fois « déjà partie » et toujours en scène, présente et absente⁵⁷⁵. Le dramaturge – partisan revendiqué de la fuite – refuse de trancher entre évasions spatiale et mentale. La structure de la pièce se déploie entre deux suspensions, deux interrogations.

Domino lui-même incarne une certaine vacuité, comme le Baldovino de Pirandello : homme de nulle part, en disponibilité, prêt à jouer le rôle d'un autre. Or, cette vacuité s'affirme rapidement comme une force, et Domino comme un protagoniste remarquable par sa volonté,

⁵⁷³ACHARD M., *Domino*, p. 3.

⁵⁷⁴*Ibid.*, p. 9.

⁵⁷⁵Dans l'édition de 1962, reprenant le texte modifié pour la mise en scène de Jean Meyer (1958), Achard précise même que « Lorette rêve », in *L'Amour ne paie pas*, Paris, La Table ronde, 1962, p. 330.

sa vitalité : à Lorette qui lui demande (I, 9) s'il se sent de taille à affronter « quelqu'un de très puissant », il répond « *avec force*. - Rien égale tout⁵⁷⁶. » Plus tard, il expliquera que son surnom lui vient de qu'on l'appelait en Afrique Double-Blanc⁵⁷⁷, soit le double zéro dont la valeur est faible mais qui, au domino, permet d'ouvrir la partie. Pour conclure l'exposé de ses qualités, Domino indique d'ailleurs qu'il sait « faire travailler un nègre⁵⁷⁸ » : marginalisé sur le territoire métropolitain, il a su imposer son autorité dans les colonies. Comme souvent chez Achard (*Gribouille* ou *Mademoiselle de Panama*), l'allusion xénophobe est ambivalente. Clin d'œil à un public complice, que l'auteur suppose majoritairement acquis à l'idéologie coloniale d'alors, elle replace également l'affrontement entre Domino et le grand industriel Heller au sein d'un réseau plus large de rapports de force, qui excède la sphère privée dévolue à l'intrigue : références au contexte colonial, donc, mais aussi à la hiérarchie sociale (l'arrogance de Lorette remettant à sa place la servante, au premier acte, en lui rappelant qu'elle lui a donné de l'argent ; la fragilité de Crémone, petit industriel, face au grand patron Heller), ou aux relations difficiles entre patronat et prolétariat puisque c'est un mouvement de grève qui éloigne un temps Heller de son domicile. Sur scène, le langage est l'arme privilégiée lors de ces affrontements.

2.4.1.4 Le langage : l'humiliation, la maxime et la fiction

Trois potentialités du langage interviennent lors d'étapes marquantes du point de vue dramatique : humilier l'autre en le blessant d'un trait ; proposer une formule saisissante, parfois moralisante, synthétisant un enjeu ou une vérité éternelle ; s'échapper du réel en se réfugiant dans une bulle de fiction. Le premier usage permet d'affirmer sa position au sein de la hiérarchie sociale et intellectuelle, que les deux suivants invitent à envisager avec davantage de hauteur, voire à refuser.

Dans *Domino*, être en capacité d'humilier l'inférieur ou l'adversaire – deux positions couramment données comme équivalentes – suppose ce qu'il faut de morgue et de maîtrise du verbe. Le trait d'esprit – c'est-à-dire, étymologiquement, le projectile, la flèche destinée à blesser – est avant tout l'arme des puissants, des grands bourgeois cultivés que sont Heller et Lorette, tandis que Domino réserve ses formules les plus humiliantes à Crémone, le double qu'il doit liquider pour gagner le cœur de celle qu'il aime. Ce théâtre de l'humiliation rapproche Achard de deux de ses confrères et amis, Bernstein et Steve Passeur à qui la pièce est dédiée. Néanmoins, il demeure en deçà de la très grande cruauté de *La Griffes* ou *L'Acheteuse*. Chez l'auteur de *Domino*, la cruauté demeure plus ponctuelle et feutrée.

Ceci étant, si Heller manifeste une constante agressivité verbale, il identifie trop tard et trop mal son principal adversaire – Domino – pour pouvoir véritablement l'affronter : leur scène de confrontation est constamment repoussée en même temps que s'évanouit l'enjeu premier de la stratégie mise en place par Lorette. Aussi est-ce devant son épouse et Crémone que s'exprime le plus souvent sa jalousie dévorante, sur un mode interrogatif (II, 1 ou 5) qui le place dans une posture ambivalente, à la fois autoritaire (il exige de savoir) et fragile (il est toujours en décalage par rapport à la vérité de la situation, manifestant son ignorance torturante par ses incessantes questions). Au final, c'est curieusement Lorette qui humilie le plus souvent l'autre, alors qu'elle est censée être une figure positive : femme brillante qui n'a pu vivre un amour

⁵⁷⁶ACHARD M., *Domino*, éd. de 1932, p. 9.

⁵⁷⁷*Ibid.*, p. 10.

⁵⁷⁸*Ibid.*, p. 209. Dans sa mise en scène de la pièce, diffusée en 1976 sur Antenne 2, Jean Piat choisit de supprimer cette partie du texte.

digne de ses qualités, soumise à la tyrannie d'un mari absurdement jaloux. Mais elle est également un relais pour le spectateur bourgeois, qui peut plus difficilement se projeter dans une figure marginalisée socialement (Domino), intellectuellement (Crémone est un être médiocre) ou dramatiquement (Heller). L'humiliation sociale trace une ligne de partage entre la grande bourgeoise et la bonne (I, 3), Fernande, dont Lorette n'apprécie guère la curiosité :

LORETTE, remarque alors le regard de Fernande, lève la tête et l'oblige à baisser les yeux. - *Je croyais vous avoir donné 200 francs.*

FERNANDE. - *Parfaitement, madame.*

LORETTE. - *Tant mieux. À votre façon de parler, je croyais vous avoir oubliée.*

FERNANDE. - *Pardon, madame*⁵⁷⁹.

Ou encore, entre les heureux du monde et les malheureux, tels Mirandole qui, sentant qu'il ne fait pas l'affaire, « s'énerve » (I, 7) :

Ah ! Je vous demande pardon. Vous avez demandé quelqu'un ayant eu des malheurs.

LORETTE, très doucement. - *Oui, mais pas depuis sa naissance.*

Très court silence.

MIRANDOLE, qui n'a pas très bien compris. - *Évidemment*⁵⁸⁰.

Si Mirandole « n'a pas très bien compris », le spectateur profite, quant à lui, du « très court silence » succédant au trait de Lorette pour goûter le contraste très bourgeois entre, d'un côté, la douceur du ton et le caractère elliptique du propos, de l'autre sa violence effective : né dans un milieu défavorisé dont il conserve les stigmates, Mirandole doit disparaître de l'intrigue. S'il réapparaît malgré tout au troisième acte (III, 4) comme un très maladroit adjutant de Lorette, c'est pour susciter l'ironie de Heller, qui se moque de ses efforts laborieux pour « châtier [son] langage⁵⁸¹. » Opposés dramatiquement, Lorette et Heller partagent un même mépris de classe pour le manque d'éducation. En voici un dernier exemple (III, 2) :

LORETTE, à Domino. - *Toutes les lettres d'amour que vous m'avez écrites ces jours-ci en imitant son écriture. (Elle désigne Crémone.) Christiane les a données à Mirandole.*

CRÉMONE. - *Parce que vous avez aussi écrit des lettres ?*

DOMINO. - *Je figrole.*

LORETTE. - *J'ai d'ailleurs dû corriger l'orthographe.*

DOMINO. - *L'orthographe. Il n'y avait pas de fautes ?*

LORETTE. - *Justement. (Elle désigne Crémone.) Lui, il en fait*⁵⁸².

La ligne de partage tracée, en fonction de la maîtrise du verbe, entre les esprits brillants et les médiocres, entre l'amant élu (Domino) et l'amant déchu (Crémone), montre que le langage

⁵⁷⁹*Ibid.*, p. 4.

⁵⁸⁰*Ibid.*, p. 7.

⁵⁸¹*Ibid.*, p. 29.

⁵⁸²*Ibid.*, p. 28.

constitue simultanément une arme et un marqueur social, axiologie reconduite dans l'adaptation de *Monsieur la Souris* (1942) (cf. *infra* 5.3.3.2). Pour achever de convaincre Lorette de le suivre, Domino lui déclare crânement qu'en partant vers Chandernagor ils pourront être « des bourgeois⁵⁸³ ». La marginalisation de Domino est donc circonstancielle, sa force d'âme et sa bonne éducation lui permettant de tenir son rang au sein des territoires colonisés, et d'épargner à Lorette un trop fort déclassement. Jusque dans ses aspects plus conventionnels, le théâtre achardien offre un témoignage sur un contexte socio-historique, et sur un mode de relation entre le spectacle, ses personnages et les spectateurs.

Proche du trait par sa forme ramassée et elliptique, mais énonçant une vérité générale sans être nécessairement adressée ni agressive, la maxime demeure également un attribut aristocratique, réservé aux âmes d'élites. Bien que marginalisé socialement⁵⁸⁴, Domino incarne cette sagesse chevaleresque par ses devises combatives, énoncées « profondément » ou « avec force » : « L'argent permet de choisir ses ennemis⁵⁸⁵ » ou « Rien égale tout⁵⁸⁶ » (I, 9). Puis, au thème de l'ambition succède celui de l'amour, à partir du moment où l'intrigue amoureuse supplante la stratégie destinée à leurrer Heller, à la fin du deuxième acte : L'amour ? « Un joli jeu – où il n'y a que des perdants⁵⁸⁷ » (III, 6) ou « Parler d'amitié là où il y a eu de l'amour⁵⁸⁸... » (II, 7), formule inspirée par les moralistes du Grand siècle⁵⁸⁹. Lorette elle-même intègre le cercle des moralistes pour énoncer sur la femme des jugements dignes de La Bruyère ou La Rochefoucault, dans la droite ligne d'une tradition poursuivie par Tristan Bernard ou Guitry : « Il y a chez les femmes une certaine dose de fourberie... Une fois qu'on l'a mise en route, rien ne l'arrête⁵⁹⁰ » (III, 2). Roué, l'auteur attribue le seul propos misogyne de la pièce à son personnage féminin !

À partir du moment où l'intrigue se resserre autour de Lorette et Domino, en évacuant Crémone et Heller, le mot d'esprit adopte une tonalité plus subjective. Nous avons déjà noté (*supra* cf. 2.1.3.1) que la maxime liminaire, placée après le titre dans le texte édité de la pièce, était finalement reprise par Domino au troisième acte, en étant désormais ancrée dans la situation d'énonciation : « êtes-vous sûre que je ne sois pas votre second premier amour⁵⁹¹ ? » (III, 6). Ayant totalement investi son rôle, Domino peut désormais revendiquer en son nom propre les vérités générales, en les mettant explicitement en relation avec sa situation singulière – « Rien de ce qu'on fait n'est jamais trop bien fait. Moi, c'est mon principe, je figrole⁵⁹². » (III, 1) – et en les exprimant à la première personne. D'abord singulière, cette première personne devient d'ailleurs plurielle en incluant Lorette, à qui Domino précise (III, 6) : « Je dis bien : "nous". "Je" n'aurait pas de sens, puisque justement "je" n'y suis pas parvenu⁵⁹³. » Le jeu métalinguistique sur les pronoms, miroirs des ego et des amours, évoque

⁵⁸³*Ibid.*, p. 32.

⁵⁸⁴Mais c'est après tout le cas d'une partie de l'aristocratie, qui refuse le labeur et la vénalité d'une bourgeoisie en essor constant depuis plusieurs siècles. Le véritable chevalier doit être solitaire, audacieux et sa noblesse est d'âme avant d'être titrée : c'est à ce titre que Julien Sorel incarne pour le marquis de la Môle la noblesse véritable, dans *Le Rouge et le Noir* que Marcel Achard cite comme un de ses romans favoris (LORCEY J., *op. cit.*, p. 388).

⁵⁸⁵ACHARD M., *Domino*, p. 8.

⁵⁸⁶*Ibid.*, p. 9.

⁵⁸⁷*Ibid.*, p. 31.

⁵⁸⁸*Ibid.*, p. 21.

⁵⁸⁹Ainsi, La Bruyère : « Celui qui a eu l'expérience d'un grand amour néglige l'amitié » (1696), in *Les Caractères*, chapitre IV, « Du Cœur », Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 208.

⁵⁹⁰ACHARD M., *Domino*, p. 28.

⁵⁹¹*Ibid.*, p. 31.

⁵⁹²*Ibid.*, p. 26.

⁵⁹³*Ibid.*, p. 32.

cette fois Marivaux, donc un théâtre à la fois galant et social que connaît bien Achard⁵⁹⁴.

Théâtre des jeux et des rôles, il exploite enfin une troisième potentialité du langage : participer à la création de fictions renversant les structures réalistes et sociales. La fiction est progressivement créée par Lorette et Domino, particulièrement à la fin de chacun des trois actes, après que les autres personnages ont été évacués et/ou disqualifiés. D'abord à la fin du premier acte (I, 9), après le lent dévoilement de l'enjeu de l'intrigue : remplacer un François par un autre. Enjeu progressivement exposé et presque immédiatement dévoyé par Domino : « se faire passer pour lui » est compris comme « devenir lui », « inventer une histoire pour cacher la vérité » comme « inventer une histoire qui devienne la seule vérité ». Le subterfuge s'efface au profit de la substitution, voire l'effacement du récit premier. Le dévoiement de l'enjeu est initié, comme dans les contes, par un pacte à double-fond, d'emblée validé par Lorette :

DOMINO. - *Si je comprends bien, à partir de maintenant, je vais être le François que vous avez aimé.*

LORETTE. - *Oui.*

Reformuler, c'est trahir : « être » donné comme équivalent à « se faire passer pour », toute la pièce est là. Mais à quoi Lorette acquiesce-t-elle ? À la reformulation, sans doute, et non au dévoiement. Alors que la machine narrative s'est si bien emballée qu'elle ne peut plus l'arrêter, elle manifeste son agacement devant un processus de substitution dont elle comprend progressivement qu'il n'est pas qu'un jeu de langage : « un peu de calme, je vous prie⁵⁹⁵ » demande-t-elle à Domino progressivement saisi par son rôle. Puis, « souriant malgré elle », elle se laisse séduire par le récit africain de Domino, succession de poncifs coloniaux auxquels les points de suspension – écriture du silence – donnent une certaine gravité. Il fait songer irrésistiblement à celui du *Messenger* (1933) de Bernstein, créé un an après *Domino*, autre pièce fondée sur un transfert amoureux et qui sera adaptée pour le cinéma par Achard :

Domino, pathétique. - Devant ma case, le soir, avec le phono qui jouait les airs que nous avons entendus ensemble... Le silence du désert, derrière ; le désert de mon passé, devant... je n'avais que mon chagrin pour compagnon.

Lorette. - Admirable ! Parfait !

Domino. - Non⁵⁹⁶.

À la fin de ce premier acte, Domino prend en notes sur un carnet le récit que lui fait Lorette de ses amours passées. Le rideau tombe pendant qu'il écrit, éludant le double processus d'appropriation et d'invention qui a commencé de se mettre en place devant nos yeux mais que sa nature magique, prodigieuse rend irréprésentable. Domino en train d'inventer sous la dictée : l'image sur laquelle se clôt le premier acte évoque irrésistiblement celle de son auteur, scripteur dont la pièce constitue justement un exemple d'appropriation littéraire.

À la fin du deuxième acte, c'est le rejet violent (II, 7) de la lettre mensongère écrite par Crémone qui constitue une étape décisive dans l'émergence de la fiction. Domino rejette la lettre non parce qu'elle est mensongère, mais parce qu'elle invente un récit médiocre, indigne du personnage créé par Domino comme de Lorette. Lorette, quant à elle, « ne trouve rien à

⁵⁹⁴Par exemple, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, II, 9, in MARIVAUX, *Théâtre complet*, Paris, Le Livre de Poche, coll. La Pochothèque / Classiques Garnier, 2000, p. 912. Rappelons que Marcel Achard proposera une variation sur *La Surprise de l'amour* avec *Les Sourires inutiles*, pièce créée à la Comédie Française en 1947.

⁵⁹⁵ACHARD M., *Domino*, p. 12.

⁵⁹⁶*Ibid.*, p. 13.

répondre ». C'est par le silence – indications scéniques, points de suspension, baisser de rideau – que le récit pointe ses apories, mais semble également pouvoir se mettre en place souterrainement ou trouver un écho chez le spectateur, personnage-spectateur ou spectateur de la pièce. Le silence et la négation sont les deux ressources exploitées par Achard dans la plupart de ses pièces pour revivifier un lyrisme en crise en transformant ses écueils en atouts. Or, c'est une double négation qui va relancer un récit bloqué dans le passé, organisé autour d'une parole vide :

Lorette. - Ah ! Parlons-en ! Nous avons traîné toute la journée dans la ville ; vers 3 heures, il s'était mis à pleuvoir tellement que nous nous étions réfugiés au musée... Il ne savait absolument pas quoi me dire. Il m'a raconté, je crois bien, le règne de Louis XIV. Et, en sortant de là, exaspérée, dans la bruine et dans la boue, je l'ai laissé m'embrasser pour sauver le souvenir de ce jour-là...

Domino, avec autorité. - Non.

Lorette. - Non ?

Domino. - Ce que vous dites est vrai. Et ce n'est pourtant pas ainsi que les choses se sont passées. Il a plu, c'est vrai, et lui vous a raconté le règne de Louis XIV. Mais rappelez-vous ce qu'il a su vous dire de La Vallière. Rappelez-vous aussi que ce jour-là la boue et la pluie vous avaient paru alliés parce qu'elles vous avaient permis d'être seuls dans ce parc que son récit avait peuplé d'ombres amies. [...]
Le père Adolphe vous aimait bien. [...]

Lorette, lentement. - Le père Adolphe... Oui... je me souviens⁵⁹⁷.

Le récit premier se dissout dans le silence prescrit par les points de suspension. C'est encore le silence qui signale que le récit second trouve un écho chez Lorette, marque d'une appropriation intérieure, profonde, du récit de substitution offert par Domino. De même, le décor hostile accordé à la dégradation des sentiments (la bruine, la boue) devient un décor lyrique, favorable aux amants et « peuplé d'ombres amies » par un récit qui est plutôt celui de Domino que de Crémone. Ainsi, le récit second impose-t-il moins l'effacement du récit premier que la réorganisation de ses composantes, de manière à en inverser la signification sans pour autant le liquider, démarche annonçant certaines très libres adaptations cinématographiques achardiennes, en particulier *Orange* (1938), *L'Étrange Monsieur Victor* et... *Domino* (1942). C'est pourquoi Domino peut ouvrir son récit par une transition paradoxale, en validant et refusant simultanément le triste récit que vient d'énoncer Lorette : « ce que vous dites est vrai. Et ce n'est pourtant pas ainsi que les choses se sont passées. »

À la fin du troisième acte – après le pacte concluant le premier acte et la réécriture exposée au second – c'est la représentation qui s'impose comme la seule vérité, justement parce qu'elle est évidemment une représentation. Anne Ubersfeld, avec d'autres, a noté ce paradoxe de l'écriture théâtrale, qui suscite d'autant plus l'adhésion du spectateur qu'elle refuse le mimétisme naturaliste pour revendiquer sa théâtralité : « le théâtre dans le théâtre dit non le réel, mais le vrai⁵⁹⁸ ». De ce point de vue, la fiction inventée par Domino comme celle de Marcel Achard trouvent leur accomplissement, et leur vérité profonde, dans la représentation.

⁵⁹⁷*Ibid.*, p. 22.

⁵⁹⁸UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, Belin Sup Lettres, 1996, p. 38.

2.4.2 La mise en scène

2.4.2.1 Cahier de mise en scène

De la création de la pièce sont conservés des photographies, des articles de presse, des témoignages, ainsi que le cahier de mise en scène établi sous le contrôle de l'association des régisseurs. Ces cahiers constituent une ressource de premier ordre pour étudier l'activité artistique des grands metteurs en scène qui s'imposent dans la première moitié du vingtième siècle. Ils signalent également une évolution de leur statut. Leurs créations peuvent bénéficier d'un dépôt légal à partir des années vingt, au même titre que le texte théâtral. Enfin, ils permettent de mieux envisager les interactions entre les techniques théâtrales et cinématographiques⁵⁹⁹. L'association des régisseurs de théâtre a mis en place ce relevé normalisé à partir de 1911. La Bibliothèque historique de la ville de Paris en conserve un fonds important, témoignant des mises en scène d'Antoine, Bernstein ou Jovet : celui concernant *Domino* y est référencé, au même titre que d'autres mises en scène des pièces d'Achard (*Jean de la Lune*, *La Femme en blanc*, *Noix de coco*, *Adam...*). Nous avons travaillé à partir de l'exemplaire conservé à la BnF⁶⁰⁰.

Le cahier de mise en scène propose pour chaque décor un plan au sol et une photographie d'ensemble. Mais sa forme demeure essentiellement textuelle : tous les déplacements des acteurs sont notés et associés aux répliques. La mise en scène est avant tout comprise comme une mise en espace : une bonne partie du jeu d'acteur (gestuelle, expressions du visage, inflexions vocales...) est négligée. De même, le rythme donné à la représentation n'est évoqué que par la durée précisée pour chaque acte (quarante minutes) et quelques indications – « long silence », par exemple – guère plus précises que les indications scéniques notées dans le texte théâtral. Même s'il demeure un témoignage de premier ordre, le cahier laisse donc de côté une grande partie de ce qui constitue la mise en scène, création difficilement descriptible. Les enregistrements vidéo en rendent aujourd'hui compte avec davantage de précision.

Autre réserve : sa forme majoritairement textuelle semble situer le cahier dans la continuité de la genèse du texte théâtral. Or, cette continuité est trompeuse puisque la mise en scène, construite à partir de l'espace scénique et des acteurs, est d'une autre nature que le texte dramatique, dont la genèse se déploie au fil des pages. Le cahier constitue ici une trace, et non une étape du processus créatif.

Il est probable que Jovet est pourtant conscient de l'importance de ce témoignage, lui qui déclare que « par une simple étude du déplacement de la scène dans le lieu de la représentation, on pourrait faire une étude générale du théâtre qui, en englobant l'étude de ses participants et de ses techniques, expliquerait les particularités de chaque littérature, les écoles de comédien et tous les procédés ou conventions en usage à chaque époque ». Bref, « ce sont les conditions même de ce qu'on appelle la mise en scène⁶⁰¹. » Par ailleurs, Jovet s'impose comme une figure essentielle du « siècle des metteurs en scène », mais demeure, comme Dullin, un héritier de Copeau, qui prône le respect du texte : la mise en scène possède ses ressources propres, mais son autonomie est contrainte par les enjeux du texte. Or, *Domino* contient déjà sa propre mise en scène, induite – au-delà de la relative précision des indications

⁵⁹⁹PISANO G., avant-propos à PÉLISSON-KARO Françoise, *Régie théâtrale et mise en scène, L'association des régisseurs de théâtre (1911-1939)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 20.

⁶⁰⁰Cahier de mise en scène établi sous le contrôle de l'Association des Régisseurs de Théâtre, BnF, fonds Achard, sd, 4-COL-101 (15, 2).

⁶⁰¹JOUVET L., « Découverte de Sabbattini », dans *Nicola Sabbattini, Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, 1941, repris par PISANO G., avant-propos à PÉLISSON-KARO F., *op. cit.*, p. 18.

scéniques – par son argument même. En effet, la pièce relate la progressive mise en place d'un récit puis d'une mise en scène capable d'imposer sa puissance au point de faire éclater le cadre réaliste et la structure sociale. Ce cadre va-t-il fournir matière à invention pour le metteur en scène ou le contraindre à suivre le programme prescrit par l'auteur et son protagoniste ?

2.4.2.2 Continuité, écarts

Jouvet parcourt une large gamme d'orientations, depuis la soumission au texte dramatique jusqu'à son émancipation. Le traitement du décor respecte les effets de contraste indiqués par le texte : celui du premier acte propose une surface ondulante et plane, sans relief, et encore plus dépouillée après qu'ont été ôtés les deux tableaux de maîtres (Renoir, Cézanne) signalés par les didascalies. À l'inverse, le décor des actes II et III est animé par la présence du grand escalier et les nombreux décrochements qui lui donnent du relief. Par contre, Jouvet a refusé la surcharge décorative induite, pour ce second décor, par le caractère composite de l'« espèce de hall qui tient à la fois du pavillon de chasse, de la salle de sport et du grand salon⁶⁰². » Le sobre style, inspiré de Mallet-Stevens, finalement adopté signale plutôt l'aisance et le dynamisme culturel des grands bourgeois, en contact avec l'avant-garde architecturale.

Au premier acte, la mise en scène de la confrontation entre Lorette et Fernande (I, 3) respecte scrupuleusement les didascalies externes et internes : la mise en scène oscille entre traduction scénique – la « *nervosité* » de Lorette notée par Achard est figurée sur scène par ses déplacements incessants : elle « va et vient, monte et descend⁶⁰³ » – et soumission littérale au texte : « Lorette remarque le regard de Fernande, lève la tête et l'oblige à baisser les yeux » est une indication commune au texte⁶⁰⁴ et au relevé⁶⁰⁵. Ici, l'auteur dramatique est parvenu à imposer sa mise en scène grâce au texte.



Doc. 8 : décor de l'acte I de *Domino* (Cahier de mise en scène).

Une fois que les deux principaux protagonistes, Lorette et Domino, sont mis en présence (I,

⁶⁰²ACHARD M., *Domino*, p. 14.

⁶⁰³Cahier de mise en scène, I, 4, p. 3.

⁶⁰⁴ACHARD M., *Domino*, p. 4.

⁶⁰⁵Cahier de mise en scène, I, 3, p. 3.

9), leurs déplacements deviennent cependant plus élaborés : il s'agit de rendre sensibles les sentiments complexes qui animent Lorette, partagée entre l' « espèce de sympathie⁶⁰⁶ » née immédiatement entre eux et ses résistances face au regard insistant de Domino. Le metteur en scène dispose alors d'une plus grande latitude puisque le texte ne fournit qu'une évocation abstraite et synthétique de ces sentiments dont il faut développer la représentation sensible. Au début de l'échange, Jouvét décide de faire s'adosser Lorette à la bibliothèque de bois sombre. Sa structure courbe crée un embryon d'alcôve dans un décor essentiellement rectiligne (cf. doc. 8) : remplie de classiques dont la maîtresse de maison elle-même déclare qu'elle ne les a « jamais ouverts⁶⁰⁷ », elle se présente à la fois comme un alibi culturel et un réservoir de fictions. La bibliothèque constitue d'abord une façade bourgeoise, ensuite une ouverture concave vers un autre espace, littéral et poétique : le décor est à l'unisson de la thématique fondamentale du drame. Par la suite, Lorette demeure constamment mobile, passant d'un fauteuil à un autre, de manière à s'éloigner progressivement de Domino, assez statique quant à lui. Mais une inversion s'opère quand Domino lui suggère avec malice de recevoir le candidat suivant car « tant [qu'ils n'ont] pas tout discuté, de A jusqu'à Z, il vaut mieux garder quelqu'un sous la main⁶⁰⁸. » Au même moment, il se met en mouvement et « dégage côté cour derrière fauteuil 8 ». Lorette s'inquiète alors – « Nous ne sommes pas d'accord ? » – et « vient à lui⁶⁰⁹ ». Puis, les deux personnages s'immobilisent. Tout en partant des virtualités du texte – notamment la position et les sentiments ambivalents de Lorette, partagée entre attraction et défiance, goût bourgeois des apparences et désir inavoué d'un ailleurs – la mise en scène invente une scénographie qui ne lui est pas entièrement soumise : la dialectique du mobile et de l'immobile prend une importance beaucoup plus grande que dans le texte, suggérant que le désir est alimenté par l'éloignement ou le contraste entre les corps. Elle peut même refuser le rythme imposé : les didascalies originelles indiquent que Lorette et Domino s'assoient face à face dès que Lorette le commande : « asseyez-vous⁶¹⁰ ! » Jouvét repousse cette configuration quelques minutes plus tard, en la mettant en place à partir du moment où Lorette annonce qu'elle va commencer son récit⁶¹¹, et non plus quand Domino obéit à Lorette en se disant désormais persuadé d'avoir sa confiance⁶¹². Le rapprochement entre les deux protagonistes devient moins motivé par la psychologie que par l'enjeu essentiel de la pièce : le partage d'un récit commun.

La plus grande liberté que s'autorise le metteur en scène concerne la théâtralité, affirmée de manière anticipée lors de la représentation. À partir du moment où Lorette commence effectivement à raconter son histoire à Domino, elle « met son fauteuil face public et s'assied⁶¹³. » Un hiatus se crée entre les actions réalistes exigées par le texte – servir le thé à Domino, lui passer le sucrier, lui tendre une pêche – et la position de Lorette, plus faite pour adresser son récit au public qu'à son partenaire. Le glissement vers l'artifice et la rupture avec les prémisses réalistes s'effectue plus tôt que ne le suggérait le texte.

Enfin, une inflexion fondamentale doit être signalée. À la fin de la pièce, le rideau ne tombe plus sur une Lorette rêveuse, comme le prévoit le texte théâtral, mais sur une Lorette active :

⁶⁰⁶ACHARD M., *Domino*, p. 8.

⁶⁰⁷*Ibid.*, p. 4.

⁶⁰⁸*Ibid.*, p. 9.

⁶⁰⁹Cahier de mise en scène, I, 9, p. 10.

⁶¹⁰ACHARD M., *Domino*, p. 11.

⁶¹¹*Ibid.*.

⁶¹²*Ibid.* Cahier de mise en scène, I, 9, p. 11.

⁶¹³Cahier de mise en scène, I, 9, p. 11.

« Lorette se lève et commence à marcher. Quand Lorette se lève : rideau⁶¹⁴ ». Le spectateur ne doute plus du fait que l'héroïne va quitter son mari pour rejoindre Domino : Juvet refuse la fin très ambiguë prévue par son auteur, qui n'envisageait qu'une fuite toute intérieure pour sa Lorette-Madame Bovary. C'est sur une femme active et finalement indépendante que s'achève la pièce, lors de sa création.

2.4.3 L'adaptation cinématographique (1943)

Au générique du film tiré de la pièce, achevé en 1943, Marcel Achard est crédité de l'adaptation – en collaboration avec Jean Aurenche – et des dialogues. Le réalisateur, Roger Richebé, avait déjà produit l'année précédente *Monsieur la Souris*, adaptation de Simenon écrite par Achard. Il participera par la suite à la production d'autres films écrits par le dramaturge : la version de 1948 de *Jean de la Lune*, première réalisation d'Achard en solo ; *Sophie et le crime* (1955) ; *Que les hommes sont bêtes* (1957). Mise à part l'auto-adaptation de 1948, tous ces films sont des comédies policières. Au delà de son goût pour le film de genre, le scénariste tente d'échapper aux reproches portant sur la construction de ses pièces en empruntant des structures narratives et des figures codifiées : les stéréotypes, les situations attendues et les mots faciles abondent. L'importance quantitative du genre (d'autres films, comme *Une étoile disparaît* (1931), *L'Alibi* (1936), *Gribouille* (1937) ou *Mademoiselle X* (1945) peuvent rejoindre le corpus) suppose que le dramaturge le considère propice à la démonstration de ses talents de scénariste-dialoguiste. Ses déclarations vont dans ce sens⁶¹⁵. Nous verrons que l'adaptation cinématographique de *Domino* emprunte quelques aspects au genre.

La réputation critique de Richebé demeure aujourd'hui, y compris chez ses analystes les plus nuancés⁶¹⁶, celle d'un faiseur, plaçant ses compétences techniques au service des projets sans manifester d'ambitions trop personnelles. C'est généralement le cas des réalisateurs chargés de filmer les scénarios policiers imaginés ou adaptés par Achard : au générique, ce dernier est le plus souvent crédité comme l'auteur du film, le réalisateur se plaçant au service du projet. C'est pourquoi il serait trop facile de rendre le seul réalisateur responsable de l'échec patent de l'adaptation filmée de *Domino*. Il est même justifié de parler de naufrage tant est manifeste l'écart qualitatif entre la pièce et le film. Comparer l'une à l'autre présente pourtant un intérêt, non pour valider le constat de cet écart (entreprise peu stimulante), mais pour identifier les choix – génériques, dramatiques, poétiques – définis au cours du travail d'adaptation : quelles intentions ont pu les motiver ? Dans quelle mesure témoignent-ils de ce qu'Achard et Aurenche considèrent comme des spécificités du cinéma et de son public ? Comment chacun des co-auteurs envisage-t-il son rôle, et l'importance à lui accorder au sein du processus créatif ? Comment conçoivent-ils le processus d'adaptation ? Pourquoi ce processus a-t-il – dans ce cas particulier – fait s'évanouir les potentialités de la pièce sans pouvoir ni les exploiter, ni en susciter de nouvelles ?

Trois récits ont évolué sensiblement au fil des réécritures : la fable, c'est-à-dire « la structure spécifique de l'histoire racontée par la pièce⁶¹⁷ », le scénario ou le film ; la fiction inventée puis imposée par Domino ; le récit national évoqué en arrière-plan.

⁶¹⁴*Ibid.*, III, 8, p. 15.

⁶¹⁵Ainsi, dans un entretien avec A. MILESI, *op. cit.*, p. 8, il explique se sentir davantage à l'aise au cinéma avec « la violence pure ». Noëlle GIRET ajoute que « pour lui, bagarres, poursuites et mouvements sont les ingrédients du comique cinématographique » : « Marcel Achard : le cinéma n'est pas le théâtre », in *op. cit.*, p. 202.

⁶¹⁶LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 670 ou VECCHIALI Paul, *L'Encyclopédie*, Montreuil, Les Éditions de l'Œil, 2010, tome II, p. 426-427.

⁶¹⁷PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 27.

2.4.3.1 La fable

Trois documents témoignent du processus d'adaptation : un synopsis de six pages⁶¹⁸, un traitement de vingt-trois pages⁶¹⁹ et un document mixte, ou intermédiaire : une continuité dialoguée de cent-vingt-trois pages⁶²⁰ ponctuée très irrégulièrement d'indications techniques (depuis la simple impression visuelle jusqu'à la description précise du plan) qui la rapprochent d'un découpage technique. Le synopsis respecte la structure de la pièce, dont il propose un résumé fidèle, en y adjoignant quelques rares détails spécifiquement cinématographiques : ainsi, après que Lorette a diffusé son annonce, « de tous les coins de Paris, les êtres les plus invraisemblables se mettent en marche⁶²¹ ». Une première inflexion montre déjà que les adaptateurs n'envisagent pas de transposer la fable sans la modifier : au cours du deuxième tiers du synopsis, correspondant au deuxième acte, « Heller se rend chez un détective privé pour essayer d'obtenir la vérité. Une série de scènes bouffonnes en résulte⁶²². » La comédie policière fait ainsi son apparition : surcroît d'intrigue et de gags caractéristique de nombre de scénarios achardiens. À partir du traitement, cette séquence disparaît mais une nouvelle péripétie emprunte aux codes de l'intrigue criminelle : Crémone et Domino sont invités par Heller à une partie de chasse. Dans la continuité, Heller menace même de tuer son rival, en faisant passer son crime pour un accident. Entendant un coup de fusil, Lorette s'évanouit, persuadée que son mari a tué Domino⁶²³. Heureusement, seul son chapeau a été touché. Mais Heller comprend l'évanouissement de sa femme comme un aveu, ce qui le met en rage⁶²⁴. Cette première adjonction suppose que les adaptateurs considèrent l'intrigue théâtrale comme insuffisante, ou du moins problématique pour un récit cinématographique.

De fait, ils vont multiplier les ajouts visant à combler les manques, pourtant fondamentaux dans cette fable sur le vide : révélation tardive des motivations de Lorette, dans le premier acte ; liquidation de cet enjeu premier au profit d'une fiction inventée par les protagonistes ; vide de la figure de Domino, en attente d'un rôle comme le personnage de Pirandello qui l'inspire. À partir du traitement, la logique de la fable se trouve ainsi radicalement bouleversée. Tout d'abord, les scénaristes créent de toute pièce le premier quart du scénario, de manière à caractériser Domino, et à présenter son passé avant sa rencontre avec Lorette : le récit débute désormais dans le train qui le ramène d'Afrique avec son ami Mirandole. Une fois arrivé à Paris, Domino retrouve la maîtresse qu'il a abandonnée deux ans auparavant, après être sorti chercher des biscuits pour le chien... Comme sa rencontre avec Lorette s'effectue désormais de manière laborieusement fortuite, et n'est plus la conséquence d'une annonce publiée dans la presse, la notion de rôle se trouve considérablement amoindrie : Domino est caractérisé d'emblée comme un personnage – hâbleur et machiste qui plus est – et non plus comme un acteur attendant de connaître le rôle qui va lui être attribué. De même, les allusions présentes dans le texte théâtral sont explicitées : ce n'est plus une réplique anodine de Lorette qui réveille la jalousie de Heller mais un quiproquo qui lui fait surprendre Crémone agenouillé aux pieds de son épouse ; sa violence s'exprime concrètement au cours de la partie de chasse, et non simplement verbalement ; Lorette est surprise par son mari écoutant derrière

⁶¹⁸BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 13).

⁶¹⁹BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 14).

⁶²⁰BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 15).

⁶²¹Synopsis de *Domino*, p. 1.

⁶²²*Ibid.*, p. 3.

⁶²³Cet évanouissement-aveu se retrouve en amont dans *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, en aval dans *Madame de...* : il s'agit d'un *topos*, sur lequel nous reviendrons.

⁶²⁴Continuité dialoguée de *Domino*, scènes 21 et 22, p. 87-97.

la porte ; etc. Curieusement, le récit cinématographique grossit l'énonciation et la représentation des événements, qui empruntent au vaudeville autant qu'à la comédie policière. Curieusement, car c'est davantage l'art théâtral qui est traditionnellement compris comme un art du grossissement tandis que l'esthétique cinématographique – avec ses gros plans, ses effets de montage, la complexité de sa bande son... – permettrait d'aller vers une plus grande retenue dramatique.

De manière générale, l'adaptation frappe par sa volonté d'accumulation et de dispersion. Alors que la pièce ne se déroulait que dans deux décors, l'action du film se déplace du train à l'appartement de la maîtresse de Domino, de la chambre d'hôtel de ce dernier au restaurant d'où il va appeler Lorette, de la maison de ville des Heller à leur maison de campagne... A contrario, l'escalier – central depuis la genèse de la pièce jusqu'à sa mise en scène par Jovet – est relativement sacrifié, d'autant que les quelques travellings le parcourant décrits par la continuité vont être supprimés lors du tournage. Par contre, de nombreux objets jouent un rôle moteur dans l'adaptation, peut-être sous l'influence d'Aurenche, comme le suggère le témoignage de Nino Franck qui aurait collaboré officieusement au traitement :

Pour la première fois, je voyais à l'œuvre un auteur [Aurenche] qui cherchait à suivre uniquement le fil visuel de son histoire. À moi qui parlais construction et démolissais par conséquent la charpente débile de la pièce, Aurenche répondait en suivant – de l'œil, si je puis dire – le geste d'un personnage, le jeu d'un décor, les évolutions d'un objet. Il ne s'intéressait guère à la structure et aux paroles, il ne se souciait que du mouvement qui devait occuper l'écran⁶²⁵.

Jeanne-Marie Clerc⁶²⁶ a justement noté que chez certains scénaristes d'après-guerre, dont Aurenche, le sens du détail concret a pu prendre le dessus sur l'imagination poétique. Cette nouvelle conception du scénario bouleverse la hiérarchie auctoriale en accordant au scénariste de nouvelles responsabilités. À ce propos, elle cite justement Nino Franck pour qui le scénariste n'est pas « une simple pièce du puzzle auquel joue le réalisateur, mais son alter ego, son principal collaborateur et le co-auteur de l'œuvre⁶²⁷ ».

De fait, de nombreuses séquences du traitement, de la continuité puis du film s'organisent autour d'objets (cf. doc. 9) dont nous suivons les déplacements : billet de train sur lequel Domino dessine un double-six afin de tromper le contrôleur, statue africaine dédiée à la déesse Amour, biscuits du chien offerts avec mépris à la maîtresse abandonnée, vestes empruntées par Domino à Crémone, lampe déplacée sur laquelle trébuchent Lorette puis Crémone, lettre dont nous suivons le parcours dans la maison de campagne... Le scénario écrit par Achard avec Aurenche et Franck est rempli d'objets. Ce déplacement n'est pas en soi une tare : adaptant *L'Éventail de lady Windermere* de Wilde à l'époque du muet, Lubitsch avait transposé brillamment un théâtre du verbe en un cinéma de signes et d'objets. Mais, dans l'adaptation filmée de *Domino*, les objets imposent une encombrante matérialité lestant d'un poids fatal un récit censé manifester le pouvoir du rêve et de la fiction.

⁶²⁵FRANCK Nino, « Petit cinéma sentimental », in SACD, *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945, Actes des colloques SACD, 1992-1993*, Lyon/Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1994, p. 173-174.

⁶²⁶CLERC J.-M., *Littérature et cinéma*, p. 36-37.

⁶²⁷FRANCK N., « Petits secrets du métier de scénariste », *Formes et Couleurs*, n°6, 1946, repris par J.-M. CLERC, *op. cit.*, p. 36.



0



1



2



3

Doc. 9 : photogrammes extraits du film *Domino* (1943) : une adaptation organisée autour d'objets.

2.4.3.2 La fiction

Le traitement de ce qui constitue le centre de la pièce – la place croissante occupée par la fiction et le rôle endossé par Domino – paraît de ce point de vue particulièrement révélateur. Le synopsis évoque comme la pièce la négation des amours vécues, et leur remplacement par les amours narrées, passage essentiel de l'acte II, scène 6. Cependant, la nature essentiellement verbale de ce processus, passant par une hypotypose, semble avoir posé problème. Dans le traitement, les scénaristes envisagent d'abord de le traduire concrètement lorsque Domino rejoint « Crémone dans le café de l'École militaire, où Crémone donnait ses rendez-vous à Lorette. C'est une idée de Domino. Il "fignole" son rôle. Il veut connaître le décor ». Puis, Lorette « arrive dans le café. Elle le reconnaît bien. Elle le trouve horriblement triste. Alors par un « miracle de l'éloquence⁶²⁸ », Domino lui peint, comme dans la pièce, un décor idéalisé digne de ses amours rêvées. Les choix opérés ici ne sont pas absolument étrangers à l'hypotexte. Pour commencer, l'idée que Domino « fignole » son rôle est directement inspirée de la pièce. À Crémone qui lui reproche de vouloir prendre sa place, il répond : « Je joue mon rôle. [...] Rien de ce qu'on fait n'est jamais trop bien fait. Moi, c'est mon principe, je fignole⁶²⁹. » En explorant le café versaillais censé avoir abrité ses amours avec Lorette, il agirait comme un acteur scrupuleux. De plus, il est dans la nature du décor réel de pouvoir être figuré alors que le décor rêvé continue à n'exister qu'à travers le discours. Mais ce faisant, le scénario pointe une différence de nature que la pièce prétendait non seulement abolir, mais inverser puisque c'est finalement le lieu narré qui imposait sa vérité face à un lieu réel discrédité. Les scénaristes ont dû sentir les dangers de cette transposition,

⁶²⁸Traitement de *Domino*, p. 21.

⁶²⁹ACHARD M., *Domino*, III, 1, p. 26.

qui disparaît à partir de la continuité. Mais ils n'ont rien envisagé pour la remplacer : la fiction de Domino, esquissée à la fin de sa première rencontre avec Lorette, ne sera jamais développée. Lorsqu'il dénonce, dans le film, la médiocrité de la lettre écrite par Crémone, il ne lui oppose aucune fiction contradictoire, se contentant de déplorer les dangers qu'elle leur fait courir et l'image médiocre qu'elle donne de lui. Si bien que le nouveau Domino – égocentrique et couard – achève de devenir le personnage médiocre esquissé dès les prémisses. Son opposition à Crémone devient toute relative.

Si la fiction n'a pu trouver sa place dans l'adaptation, c'est peut-être parce que les béances qu'elle est censée combler ont elles-mêmes disparu. Nous avons déjà signalé que Domino était désormais un personnage caractérisé ou que l'exposition du film ne retardait plus la progressive annonce de la mission que devait lui confier Lorette. La continuité tente pourtant d'ouvrir d'autres béances, par des silences, des moments suspendus ou des basculements de point de vue. Ce faisant, elle empiète sur les prérogatives du réalisateur et se rapproche davantage d'un découpage technique, de manière ponctuelle et circonscrite. C'est le cas du premier échange entre Domino et Lorette. Cet échange téléphonique est désormais tout à fait fortuit puisque Domino a simplement trouvé son numéro dans l'annuaire en cherchant un galeriste – profession d'Heller dans le film – susceptible de lui acheter la statue ramenée d'Afrique. La continuité dactylographiée indique d'abord uniquement le dialogue, en précisant que le public « n'entend pas⁶³⁰ » les réponses de Lorette. Puis deux indications manuscrites, notées de la main d'Achard, concluent la scène par la description de deux plans, de Lorette puis de Domino. Voici le premier :

Plan de Lorette. Lorette impatientée : *Ah, écoutez...* (Domino dit quelques mots qu'on n'entend pas.

Réaction de Lorette) *Non ? Ce n'est pas possible⁶³¹ !*

Quatre répliques étaient ainsi éludées, laissant le spectateur imaginer ce qui se dit entre Lorette et Domino, ou constater son impuissance à l'imaginer de manière satisfaisante : jeu sur le hors-champ ou l'allusion peut-être inspiré de Lubitsch, et qui sera repris dans les films réalisés par Achard. Or, dans le film, le montage des plans ne laisse subsister aucun silence, aucun manque, bouleversant au passage l'ordre du dialogue écrit. D'autres passages équivalents, inscrits dans la continuité, sont également supprimés : de nombreux plans subjectifs⁶³² accompagnant ou suspendant le dialogue pour mettre l'accent sur le point de vue des personnages ; le décor laissé vide après que les personnages sont sortis du champ⁶³³. Suppression également de travellings complexes, suivant des personnages d'un décor à l'autre⁶³⁴, et que l'on retrouve dans les scénarios rédigés par Achard comme dans ses propres réalisations. Le découpage adopté par Richebé, platement fonctionnel, privilégie plans américains et panoramiques pour enregistrer des échanges le plus souvent statiques. Tout appel à l'imaginaire du spectateur est liquidé au profit de l'enregistrement d'une mise en scène lourdement explicite, et d'acteurs dont les mimiques, les intentions soulignées transforment *Domino* en comédie sans grâce, et sans enjeu.

Alain Ferrari identifie un dévoiement similaire dans l'adaptation du roman *Lunegarde*, à laquelle collabore Achard deux ans plus tard : en montrant dès la première séquence la protagoniste éponyme dont le roman retardait l'apparition jusqu'à la fin, les adaptateurs lui feraient perdre « son aura spirituelle "au souffle glacial du prosaïsme" », si bien que son

⁶³⁰Continuité dialoguée de *Domino*, p. 22.

⁶³¹*Ibid.*

⁶³²*Ibid.*, p. 26, 31, 72 ou 74.

⁶³³*Ibid.*, p. 73.

⁶³⁴*Ibid.*, p. 24 ou 110-111.

parcours servirait désormais un discours moralisateur illustrant des valeurs conservatrices⁶³⁵. Ce constat doit pourtant être nuancé. D'abord, parce que le roman adapté, publié pendant l'Occupation (1942), relayait déjà des valeurs conservatrices dont certaines (éloge de l'entreprise coloniale française, passivité féminine, mystique de l'éternel féminin, dialectique exacerbée de la vierge et de la putain) sont atténuées, voire évacuées par les adaptateurs⁶³⁶. Ensuite, contrairement à l'adaptation de *Domino*, celle de *Lunegarde* n'est pas dénuée de mystère, puisqu'elle exploite la confrontation entre des discours et des représentations (visuelles/verbales) contradictoires, ni de subversion. Si Armance de Lunegarde rejoint *in fine* la norme en rentrant dans les ordres, comme dans le roman, son parcours (elle rompt totalement avec un milieu aristocratique dont l'hypocrisie lui fait horreur pour mener une existence chaotique de saltimbanque) et son discours ne sont pas exactement conventionnels. Surtout, en en faisant un personnage véritablement incarné (et non une absente évoquée à travers des discours et des points de vue essentiellement masculins, comme dans le roman), l'adaptation la rend active, au même titre que sa fille, quant à elle plus fortement associée aux tournants dramatiques (elle sabote la voiture du protagoniste afin de le séduire, l'accompagne lors des retrouvailles finales)⁶³⁷.

2.4.3.3 Le récit national

Terminons ce récit d'un naufrage par une dernière échelle : celle du récit national, évoqué de manière allusive dans la pièce, maintenu à toutes les étapes du scénario, figuré par un objet dans le film. De la pièce au film, Domino demeure un protagoniste marginal revenu des colonies, et prêt à y retourner avec Lorette. Mais la pièce s'interrompt sur une Lorette immobile, dont rien ne garantisse qu'elle suive Domino vers ces colonies où ils pourraient devenir des « bourgeois [...] de Tahiti ou Chandernagor⁶³⁸ ». *A contrario*, le film, comme il le faisait déjà pour le décor des amours passées, figure littéralement ce trajet : la première séquence montre Domino revenant de Dakar par un train que l'on retrouve dans la dernière séquence. Mais Domino est cette fois accompagné de Lorette. La topographie du film s'organise de manière plus littérale et réaliste, ouvrant vers un espace dans lequel les ambitieux vont pouvoir entamer une vie nouvelle, loin d'un Versailles associé au passé, des amours et de la nation.

Après l'avoir envisagé, les scénaristes renoncent finalement à figurer Versailles, qui n'est plus présent qu'à travers une description elliptique, notée par Domino à l'issue de sa première rencontre avec Lorette : « Versailles. Parc. Crépuscule peut-être. C'est très joli ». Par contre, l'Afrique est figurée concrètement par la statue de la déesse Amour, ramenée par Domino de Dakar. Le dialogue souligne lourdement son symbolisme. L'Afrique est associée à la pulsion érotique, à la fois effrayante et attirante : avisant la « statue nègre », Jane, la maîtresse de Domino, s'inquiète :

Jane. - *Qu'est-ce que c'est que ça ?*

⁶³⁵FERRARI A., « Pierre Benoist, L'oublié », in *op. cit.*, p. 458-459.

⁶³⁶BENOIT P., *op. cit.*, p. 81, 92 ou 180 (pour la célébration du canal de Suez, témoin du génie colonial français) ; quant à la dialectique de la vierge et de la putain, elle informe littéralement un roman retraçant en creux le parcours d'un personnage féminin échappant à la dégradation charnelle (prostitution, maladie vénérienne) grâce à une spiritualité qui l'assimile à une sainte, voire à la Vierge même : p. 204, 238 et 252. L'argument du roman est d'ailleurs rapproché par le narrateur d'une apostrophe pascalienne attribuée au Christ : « Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais pas trouvé. » (p. 221) [cf. PASCAL, *Pensées*, VII, « La morale et la doctrine », 553 [« LE MYSTÈRE DE JÉSUS »], Paris, GF Flammarion, 1987, p. 200].

⁶³⁷Dans le roman, l'immobilisation prolongée du véhicule naît d'un concours de circonstances et Élisabeth de Lunegarde n'intervient plus après sa rencontre initiale avec le protagoniste : *ibid.*, p. 35 et 252.

⁶³⁸ACHARD M., *Domino*, p. 32.

Domino. - *La déesse de l'amour, pour les nègres.*

Jane. *Ils s'en font une drôle d'idée !*

Domino. - *Au moins, ils n'ont pas de déception*⁶³⁹.

Dans le film de Richebé, la statue est cadrée au premier plan, de dos : ses fesses proéminentes tournées vers le spectateur comme sa nudité frontale offerte aux regards des personnages ne laissent guère de doute sur ce que les auteurs entendent par « l'amour, pour les nègres ». Un amour franchement physique, avec lequel l'amour tout intellectuel de Domino pour Lorette va violemment contraster, même si Domino incarne également – au sein de l'univers bourgeois – l'irruption d'un désir surprenant. Les allusions coloniales présentes dans d'autres d'œuvres écrites par Achard ou auxquelles il aura collaboré, comme son goût pour les effigies nationales (les allégories dans *Gribouille*, *Untel père et fils* ou *Mademoiselle de Panama*) participent de sa complicité avec le public. Elles témoignent du contexte idéologique d'une époque, si bien qu'elles se retrouvent indifféremment – même si sous des formes diverses – dans les œuvres personnelles ou collectives.

Au final, cette idéologie partagée demeure le seul élément à ne pas être bouleversé par le processus d'adaptation, qui la rend même plus présente en associant la figuration à l'allusion verbale. D'autres aspects de la pièce – le travail de l'acteur, l'importance de la fiction – ont été envisagés par les adaptateurs, avant d'être radicalement affaiblis. Sans doute ont-ils considéré que, d'essence profondément théâtrale, ils ne pouvaient être transposés au cinéma, art dont Achard considère que son réalisme le rend moins propre à la stylisation et à la fantaisie : ses textes critiques reviennent régulièrement sur cette distinction.

Domino illustre ainsi le meilleur du théâtre de Marcel Achard comme ce qui le menace. Le meilleur, c'est d'abord un dialogue raffiné, à la fois brillant et allusif. Il permet de cerner les personnages tout en les étoffant grâce à un feuilletage de plus en plus complexe au fil de la pièce. Ensuite, sa structure originale renonce à l'efficacité attendue d'une pièce de Boulevard pour susciter des béances, des attentes. Suspendue entre les codes traditionnels du théâtre bourgeois et le modernisme pirandellien, entre un argument que le spectateur pense (re)connaître et une fiction souterraine dont la puissance s'impose graduellement, entre le jeu méta-théâtral et un lyrisme nuancé, la pièce trouve un équilibre miraculeux. Et rare – admettons-le – au sein du corpus dramatique achardien, même si nous avons pu souligner les qualités de *Malborough*, *La Belle Marinière* ou *Le Corsaire*.

La pièce atteint par ces qualités à une atemporalité qui justifierait sa reprise. L'évocation ponctuelle du contexte colonial comme la répartition traditionnelle des rôles (Domino incarnant de plus en plus nettement un dynamisme viril, Lorette une certaine passivité) l'ancrent pourtant dans son époque. Elles rappellent que la complicité du dramaturge avec son public se fonde sur une idéologie commune relativement conservatrice : les apparences bourgeoises sont remises en causes, mais pas l'idéologie nationale ni la définition classique des sexes. Conservateur dans ses formes, le théâtre achardien l'est souvent par son *épistémè*. En cela, il offre également un témoignage sur son époque, les tensions et les hésitations qui la traversent. Ou sur les relations unissant le dramaturge et son public, caractéristiques d'un Boulevard littéraire qui dose habilement reprise et renouvellement des codes.

À vrai dire, ce qui menace surtout le théâtre de Marcel Achard, ce serait de tomber dans l'oubli. D'être peu joué, ou mal joué, mal traité : l'adaptation cinématographique commise par Aurenche, Richebé et l'auteur lui-même montre que la réplique achardienne perd l'essentiel de

⁶³⁹Continuité dialoguée de *Domino*, p. 13-14. Repris dans le film à la onzième minute.

son charme et de sa force quand elle n'est plus soutenue par une architecture dramatique et une mise en scène dignes d'elle. Parce qu'elle peut être isolée dans un florilège ou rester gravée dans la mémoire, elle paraît incorruptible : grave erreur.

Si l'on en croit Achard lui-même, elle ne pourrait d'ailleurs pas être transposée de la scène à l'écran : à chaque art son langage. Dès notre introduction, nous avons mis en doute cette distinction toute théorique, en laissant entendre qu'elle ne résistait guère à l'examen des faits, c'est-à-dire des films. Déjà, l'adaptation de *Domino* bouleversait une structure plus qu'une poétique. Mais le film déçoit trop pour constituer un support fiable à notre comparaison : l'échec brouille les repères. Attendons plutôt, pour la poursuivre, de mieux connaître la carrière cinématographique de l'auteur.

Deuxième partie

**LE CINEMA : UN ROYAUME
À CONQUERIR**

Chapitre 3

CINÉPHILE ET CRITIQUE

Difficile, après ce détour par le théâtre, de ne pas être frappé par la relation ambivalente du dramaturge au cinéma, source d'inspiration effective et repoussoir déclaré. Il va pourtant devenir une figure incontournable de la production cinématographique des années trente à cinquante. Critique, puis scénariste, réalisateur, producteur, il passe du système hollywoodien à la cinématographie nationale où il s'impose comme un scénariste-star. À première vue, le parcours est éclatant ; mais chez Achard, le brillant est souvent trompeur. Son goût pour le cinéma fut plus profond, son ambition dans ce domaine plus forte qu'on ne le considère généralement. Par conséquent, sa réussite – mesurée à l'aune de cette ambition – doit être nuancée, et ce dès son expérience hollywoodienne, avant que l'échec relatif de ses tentatives pour s'imposer comme réalisateur ne le contraigne à demeurer un brillant dialoguiste : star dans son genre mais étoile parmi d'autres au sein d'une constellation complexe.

Première étape de ce parcours, sa cinéphilie est précoce et durable. Loin d'être singulière, elle est partagée par de nombreux écrivains, qu'ils soient romanciers, poètes ou dramaturges. Beaucoup des premiers cinéphiles (Delluc, Canudo, Vuillermoz...) aimèrent le théâtre avant de devenir des défenseurs du septième art⁶⁴⁰. Cet aspect a été souvent étudié, constituant une vaste bibliographie évoquée en introduction. Nous soulignons au passage la défiance paradoxale vis-à-vis du verbe alimentant cette passion pour l'image en mouvement, à travers les exemples d'Artaud ou Pirandello. Conscient de la crise du lyrisme comme de l'opacité du langage, Achard a pu être séduit par les potentialités d'un art nouveau, capable de s'adresser au public le plus large en s'affranchissant des barrières linguistiques et sociales. Des témoignages – personnels, critiques, artistiques – attestent notamment de son admiration, partagée par nombre de ses contemporains, pour l'œuvre de Chaplin.

Nous ignorons le titre du premier film qu'il a pu voir en salle. Mais sa relation avec le cinéma est ancienne : « J'ai grandi avec lui. Et je peux me targuer d'avoir été depuis l'âge de dix ans au moins trois fois par semaine au cinéma⁶⁴¹ » déclare-t-il en 1932. Près de quarante ans plus tard⁶⁴², il estime avoir vu plus de dix mille films tandis que Jacques Lorcey le crédite de la rédaction de plus de deux mille articles⁶⁴³. Ces nombres, sans doute plus évocateurs que rigoureusement exacts, signalent la place importante occupée par la fréquentation des salles. À cette époque, alors que son activité scripturale s'est ralentie et qu'il n'est guère convaincu par le théâtre contemporain, il déclare visionner jusqu'à trois films par jour, en ne s'accordant que le traditionnel repos dominical. Avant cela, d'innombrables textes témoignent de cette cinéphilie, notamment des critiques à partir d'octobre 1919 et des conférences – consacrées le plus souvent au cinéma américain. Celles-ci synthétisent, entre 1932 et 1938, des réflexions

⁶⁴⁰GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/École nationale des chartes, 1999, p. 237.

⁶⁴¹ACHARD M., Conférence sur le cinéma et sur le théâtre (1932), BnF, fonds Achard, Écrits – Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau..., p. 12.

⁶⁴²Entretien avec Philippe BOUVARD, *Le Figaro*, 21 janvier 1970, repris in LORCEY J., *op. cit.*, p. 405.

⁶⁴³LORCEY J., *op. cit.*, p. 48.

conduites à travers les critiques puis alimentées par les activités cinématographiques.

Si nous commencerons par évoquer son activité journalistique, ce n'est pas seulement pour respecter une chronologie que nous n'hésitons pas à bouleverser par ailleurs. L'écriture théorique prépare déjà le passage à l'acte, en envisageant des aspects auxquels le scénariste puis le réalisateur sera confronté : influence du modèle américain, réflexion sur l'adaptation ou sur l'importance à accorder respectivement au scénariste et au cinéaste. Tout au long de sa carrière, Achard expose ce que cinéma est ou doit être, parfois en contradiction avec ce qu'il fait ou va faire. Afin de mesurer cet écart, sa pensée et ses évolutions doivent être synthétisées, en les situant sur la cartographie critique contemporaine : nombreux sont alors les écrivains à rêver le cinéma, avant de le théoriser puis de tenter d'en devenir des praticiens. Notre étude distinguera les écrits produits avant puis après la survenue du parlant, qui modifie la nature de l'art cinématographique tout en offrant à Marcel Achard l'opportunité d'écrire pour, et non plus simplement sur, lui.

3.1 Le temps du muet

3.1.1 Paysage critique

Les premières véritables critiques de films naîtraient en 1908, parallèlement à la vogue du film d'art, qui n'est pas distingué nettement de l'art dramatique puisqu'elles demeurent publiés au sein des rubriques théâtrales⁶⁴⁴. Pourtant, une nouvelle génération de critiques, conduite par Ricciotto Canudo, émerge au cours de la Première Guerre mondiale. Elle célèbre le cinématographe pour sa capacité à synthétiser tous les arts. Si, comme le note Christophe Gauthier, « faire du sixième art la synthèse de ceux qui l'ont précédé, ce n'est pas encore l'affranchir complètement du théâtre, puisque ce dernier est seul en mesure de lui fournir – pour l'heure – des modèles de représentation du monde réel, [c'est pourtant] bien poser les jalons d'une autonomie car il dispose de toutes les qualités nécessaires au dépassement du théâtre⁶⁴⁵. » À cette époque, s'impose aussi Louis Delluc. Il tiendra plus tard une rubrique dans *Bonsoir*, premier journal dans lequel Achard interviendra régulièrement pour chroniquer l'actualité cinématographique. Delluc y défendra le cinéma américain, envisagera également les relations entre cinéma et théâtre, et leurs spécificités. Il sera d'ailleurs le premier à utiliser le terme de « cinéaste ». Comme nous le notions en introduction, le cinéma est apprécié en relation avec les autres arts – et singulièrement le théâtre : avec eux quand il est défini comme un art de synthèse, contre eux quand il s'agit plutôt d'en isoler les particularités.

Les rapprochements entre cinéma et théâtre sont fréquents car ils sont perçus comme rivaux : rivalité commerciale à partir du moment où le cinéma quitte les baraques foraines pour concurrencer le théâtre sur les grands boulevards ; rivalité esthétique quand il est présenté, après le théâtre, comme un nouvel art de synthèse couronnant la pyramide des arts. La critique compare la configuration des salles ou les publics, considérant par exemple que le cinéma permet de renouveler le rapport aux acteurs grâce aux gros plans⁶⁴⁶. Mais c'est surtout

⁶⁴⁴BEYLIE C., « Histoire de la critique française : 1895-1930 », in CIMENT M., ZIMMER J. (sld.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 13-48.

⁶⁴⁵GAUTHIER C., « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 1/2008 (n° 26), p. 51-72, § 29.

⁶⁴⁶ABADIE K., *op. cit.*, p. 235-247.

la distinction des esthétiques, prônée avant le passage au parlant par une majorité d'écrivains⁶⁴⁷, qui occupe les esprits. Pour Canudo, Germaine Dulac ou Jean Epstein, le cinéma doit tirer parti de son expressivité purement visuelle (effets de lumière, montage, gestuelle de l'acteur), tandis que Philippe Soupault présente le modèle américain comme une alternative au pesant modèle théâtral⁶⁴⁸. En définitive, la définition du septième art doit privilégier des orientations : art de la modernité, de l'action, ou de la psychologie ; art abstrait ou bien social et politique ; art du rythme ou de la photogénie ; œuvre d'un réalisateur singulier ou bien fruit d'un effort collectif⁶⁴⁹, comme l'affirme de manière provocatrice Alexandre Arnoux :

Un film ne possède pas d'auteur qui puisse, à lui seul, le signer valablement ; il est l'œuvre d'une raison sociale où entrent, pour des parts diverses, metteur en scène, scénariste, vedette, figurants, directeur commercial, opérateur, vireur, montreur, électricien, balayeur de studio, soleil, vent, hasard, atmosphère de l'époque... and Co⁶⁵⁰.

La constitution du discours critique s'opère simultanément à celle du cinéma comme art, en prenant pour premier modèle la critique littéraire⁶⁵¹. Emile Vuillermoz s'inspire ainsi des conseils dispensés par l'homme de lettres Antoine Albalat : le critique cinématographique doit préciser d'où vient l'ouvrage (genèse, école), avant de l'évaluer puis de se concentrer sur le style⁶⁵². Tout au long des années vingt, des auteurs (Robert Desnos, Lucien Wahl ou Soupault) dispensent des conseils sur la forme de son discours, qui doit imposer son autonomie et s'adapter aux spécificités du médium : substituts à l'impossible citation, lexique à constituer, évolution des références puisant dans une culture cinématographique en construction, dimension autobiographique dans la mesure où le critique est également un spectateur dont le rapport à la salle et à la projection se teinte d'affectivité⁶⁵³...

L'essentiel des critiques écrites par Achard pour *Bonsoir* sont publiées entre 1919 et 1922, avant que le vocabulaire cinématographique ne devienne plus stable, vers 1924-1925⁶⁵⁴. Il lui faut donc, comme ses contemporains nés avec le cinéma, pallier cette insuffisance lexicale en exploitant des procédés permettant de décrire cet art et les sentiments qu'il suscite : périphrases faisant parfois référence aux autres arts, emprunts à des lexiques exogènes (religieux, mathématique, biologique...)⁶⁵⁵, enfin création ou reprise de néologismes parfois pérennes, parfois éphémères.

Le plus souvent, cette construction du discours critique s'effectue au sein des revues spécialisées ou culturelles. Leur nombre s'est considérablement accru après la Première Guerre mondiale, parallèlement à l'émergence des salles spécialisées et des ciné-clubs⁶⁵⁶. Quant aux revues généralistes et aux quotidiens, ils privilégient une approche informative peu compatible avec le développement d'analyses approfondies⁶⁵⁷. Or, l'essentiel des articles

⁶⁴⁷*Ibid.*, p. 348.

⁶⁴⁸*Ibid.*, p. 247-251.

⁶⁴⁹*Ibid.*, p. 310-312.

⁶⁵⁰ARNOUX A., *Cinéma*, Paris, éditions G. Crès et Cie, 1929, p. 32, repris in ABADIE K., *op. cit.*, p. 312-313.

⁶⁵¹GAUTHIER C., art. cit., § 2.

⁶⁵²*Ibid.*, § 36.

⁶⁵³ABADIE K., *op. cit.*, p. 199-200.

⁶⁵⁴GAUTHIER C., *op. cit.*, p. 83.

⁶⁵⁵ABADIE K., *op. cit.*, p. 206-210.

⁶⁵⁶GAUTHIER C., *op. cit.*, p. 7.

⁶⁵⁷ABADIE K., *op. cit.*, p. 109.

consacrés par Achard au cinéma muet sont publiés dans *Bonsoir*, quotidien généraliste coordonné par Jean Piot. Son ambition dépasse pourtant la stricte visée informative. La rubrique « Les Bons soirs et les Mauvais » consacrée à l'actualité dramatique et cinématographique occupe une page entière, ce qui autorise des recensions approfondies à côté d'informations plus factuelles. Le journal fait partie des premiers quotidiens à proposer régulièrement cette rubrique spécifique⁶⁵⁸. Il s'implique également dans les débats contemporains à travers des textes polémiques suscitant parfois des droits de réponse. En septembre 1921, Pierre Scize prend ainsi sur deux colonnes la défense d'Antoine⁶⁵⁹, en réaction à l'article charge de René Benjamin, « Antoine déchaîné ». La rubrique propose donc un espace propice à l'expression d'un véritable discours critique. Des cinéphiles y collaborent, comme Delluc ou des proches d'Achard : son ami Pierre Scize, originaire comme lui de la région lyonnaise, et son beau-frère Jean Morizot, disparu prématurément, peu de temps avant sa sœur, Simone Achard née Morizot, première épouse du dramaturge.

3.1.2 La critique achardienne

Après avoir débuté au sein de *L'Œuvre*, Achard intègre la rédaction de *Bonsoir* en tant que critique dramatique. Ce n'est que ponctuellement, et très irrégulièrement, qu'il rend compte de l'actualité cinématographique. En 1919, il ne signe seul qu'une critique cinématographique sur les quatre auxquelles il collabore ; à peine plus en 1920 (cinq articles signés seul), à tel point qu'il n'écrit plus sur le cinéma à partir du mois de septembre. Ce sont ses amis Pierre Scize et Jean Morizot qui sont alors titulaires de la rubrique dédiée au Septième Art.

À partir de mars 1921, Achard doit pourtant remplacer, au sein de cette rubrique, son beau-frère, qui vient de décéder⁶⁶⁰. La même année, il publie également dans *Le Courrier cinématographique* une longue critique de *La Fille des chiffonniers*. Mais à partir de 1923, ses premières pièces sont représentées. Il cesse complètement d'écrire sur le cinéma pour *Bonsoir*, Auguste Nardy et Louis Delluc étant désormais responsables des rubriques spécialisées. Le corpus de textes critiques est donc restreint, les analyses développées peu nombreuses, du moins en comparaison de celles proposées par Scize, Morizot, Nardy ou Delluc. Elles sont néanmoins riches d'enseignement, notamment quand elles dépassent l'évaluation critique du film pour proposer des développements théoriques, confusion entre critique et essai courante à cette époque⁶⁶¹.

3.1.2.1 Poétique critique : l'invention d'un style et d'un regard

Ces développements s'appuient sur une méthodologie et un lexique encore tâtonnants. Alors que les critiques dramatiques de Marcel Achard s'appuient sur sa solide culture littéraire pour évaluer la maîtrise du dramaturge (conduite de l'intrigue, art du dialogue...), il éprouve davantage de difficultés à identifier les spécificités du septième art. En témoigne le premier de ses articles consacrés au cinéma que nous avons pu identifier. Intitulé « Ni originaux, ni brillants », il est publié dans *Bonsoir* le 12 octobre 1919. Achard n'en signe que la seconde partie, consacrée entre autres à Max Linder :

⁶⁵⁸GAUTHIER C., *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵⁹SCIZE P., « Sur l' "Antoine déchaîné" de René Benjamin », *Bonsoir*, n° 937, lundi 12 septembre 1921, p. 3.

⁶⁶⁰Son dernier article, posthume, est publié le premier avril 1921.

⁶⁶¹ABADIE K., *op. cit.*, p. 8.

Max Linder est allé en Amérique. Il prend soin de nous en informer par le titre d'abord de son scénario et par diverses annonces parsemées dans le film. Le spectateur s'en serait d'ailleurs probablement aperçu sans qu'il fut nécessaire de l'en avertir. Les procédés de mise en scène, l'éclairage, la photographie, le principal interprète lui-même sont américanisés à outrance. Et c'est probablement regrettable.

Max Linder était, en effet, une personnalité très parisienne : une personnalité peut-être un peu bien conventionnelle et mondaine, mais représentative malgré tout d'une élégance de Paris⁶⁶².

Ce premier essai annonce la vivacité et le mordant des critiques ultérieures, mais révèle aussi les difficultés rencontrées par le néophyte. Bien qu'il adopte le point de vue d'un spectateur averti, son argumentaire souffre d'imprécision. Il peine parfois à décrire les caractéristiques des films, difficulté que Karine Abadie identifie chez nombre de contemporains⁶⁶³ confrontés à un art nouveau requérant l'invention d'un style spécifique. Il témoigne également d'une tendance récurrente – elle aussi partagée par la plupart des journalistes des années vingt – à distinguer des antinomies, en liant au passage l'esthétique des films et la nationalité de leurs auteurs, non sans incohérences. Ainsi, la métamorphose d'une personnalité « conventionnelle et mondaine » semble ne devoir être déplorée que dans la mesure où cette convention était représentative d'une élégance éminemment parisienne. Son discours critique, encore en construction, cherche ses marques.

Le film demeure compris comme un ensemble composite dont doit être évalué chacun des aspects, la ligne directrice susceptible de les rassembler étant rarement prise en compte. Au sujet de *La Croisade* (1920) de René Le Somptier, Achard célèbre ainsi « une orgie de lumière, une richesse de détails, une mise en scène impeccable, une photographie nette et claire, une débauche de petits coins pittoresques ou poétiques, une interprétation hors de pair, un scénario attachant et vraisemblable » puis « la délicatesse de certaines émotions, le charme des paysages, l'éclairage des premiers plans dont chacun semble la photographie d'un Renoir, la mise en scène surtout qui est un chef d'œuvre⁶⁶⁴. » Même si la célébration de la mise en scène couronne le dithyrambe, ses caractéristiques ne sont pas précisées. L'énumération d'adjectifs mélioratifs tient lieu d'analyse, d'autant qu'« on ne peut raconter un scénario sans trahir l'auteur ». Ou bien, s'il rend compte de la fascination exercée par une actrice, Achard propose une évocation plus convaincante comme objet poétique que comme compréhension de la construction du personnage par le metteur et son interprète : « Il y a dans les yeux d'Eve Francis [dans *El Dorado*] de continuels départs, d'épiques et merveilleuses randonnées. On ne sait jamais vers quelle mer ses regards vont, ni vers quel ciel. Et c'est parce qu'il semble toujours manquer quelque chose d'elle que le mystère naît⁶⁶⁵. » Les spécificités de l'acteur de cinéma sont envisagées, et se retrouveront dans des critiques ultérieures : l'importance du regard, le pouvoir de suggestion d'une apparente neutralité d'expression grâce à laquelle « même lorsque [Charles Boyer] est impassible, de singulières dualités semblent se battre en lui⁶⁶⁶ »... Mais la méthodologie permettant de mieux les cerner fait encore défaut.

Conscients de cet écueil, les journalistes de *Bonsoir* dédient des articles spécifiques au

⁶⁶²ACHARD M., « Ni beaux, ni brillants », *Bonsoir*, n°272, 12 octobre 1919, p. 3.

⁶⁶³ABADIE K., *op. cit.*, p. 197-217.

⁶⁶⁴ACHARD M., « *La Croisade* », *Bonsoir*, n°393, 28 février 1920, p. 3.

⁶⁶⁵Id., quatrième partie de l'article consacré à *El Dorado*, *Bonsoir*, n°887, 9 juillet 1921, p. 3.

⁶⁶⁶Id., « Charles Boyer », *Bonsoir*, n°1323, mardi 19 septembre 1922, p. 3.

lexique cinématographique : articles généralistes⁶⁶⁷, ou bien consacrés à des termes qu'il faut définir ou évaluer, en particulier quand ils se rapportent à l'art nouveau de la réalisation (« cinéastes⁶⁶⁸ », « superviser⁶⁶⁹ »). Répondant, dans ce dernier article, à Vuillermoz qui jugeait le terme inadéquat car ridiculement superlatif, L'Herbier entend ainsi « défendre d'un point de vue professionnel le verbe "superviser" et la fonction qu'il représente » car « "surveiller la répétition de sa symphonie", "surveiller" [est un] travail nécessaire ». En bref, attribuer un nom à une fonction – ici celle du réalisateur – revient à lui assigner une position hiérarchique et une autorité. L'illustrera en 1922 le vif débat opposant Canudo à Delluc : le premier veut imposer le terme « écraniste », auquel le second préfère celui de « cinéaste », qui dénote davantage son pouvoir créateur⁶⁷⁰. Dans les premières critiques achardiennes, le flou lexical comme la fréquente absence de toute référence au metteur en scène sont peut-être guidés par une prudente réserve, autant que par l'inadéquation du vocabulaire disponible.

Il contourne cette provisoire insuffisance en empruntant des expressions à d'autres arts, particulièrement aux arts plastiques quand il décrit une photographie évoquant Renoir ou « une eau forte⁶⁷¹ », jouant habilement avec les « clairs-obscur⁶⁷² ». L'analogie n'est pas nouvelle : Laurent Guido en signale la récurrence dans les textes théoriques de cette période⁶⁷³. Elle se retrouve chez Pierre Scize louant L'Herbier d'avoir su, avec *El Dorado*, rejoindre « les fresques d'Ince, les eaux fortes de Griffith et les aquarelles de la Swenska⁶⁷⁴ ». Cela confirme le manque d'expressions spécifiques, et la recherche de légitimation grâce au rapprochement avec des arts jugés plus nobles car plus anciens. Par contre, nous verrons que le rapprochement avec le théâtre paraît plus problématique.

Ceci étant, une qualité se manifeste déjà chez le critique, même si Achard ne dédaigne pas toujours la polémique : son sens de la nuance, de la mesure, et de la diplomatie, d'autant plus sensible si l'on compare son style à celui d'Henri Jeanson, qui publie à la même époque des textes virulents⁶⁷⁵. Ce sens de la nuance se retrouve à la même époque chez Alfred Savoir, dramaturge et critique qui a pu servir de repère au jeune Achard. En janvier 1921, ce dernier rend compte pour *Le Peuple* de la première de *La Huitième Femme de Barbe-Bleue*, pièce de Savoir que Lubitsch adaptera en 1938. Son éloge distingue en préambule des qualités qui se retrouveront aussi bien dans le théâtre archardien : « C'est un conte. C'est aussi une comédie. C'est encore un caractère. C'est enfin et c'est surtout un trait d'esprit⁶⁷⁶. » Donc un théâtre du brillant verbal, avant toute chose. À la fin de cette même année, il publie dans la revue mensuelle *Choses de théâtre* un portrait de Savoir développé sur cinq pages. Il y rappelle leur première rencontre au sein de *L'Œuvre*, avant de souligner une dualité qui institue l'auteur de la *Huitième Femme...* comme un précurseur et un modèle : spirituel et éminemment parisien,

⁶⁶⁷NARDY Auguste, « Le Vocabulaire du cinéma et les cinémathèques », *Bonsoir*, n°1100, 7 février 1922, p. 3.

⁶⁶⁸SCIZE P., « 'Cinéastes' par Louis Delluc », *Bonsoir*, n°1308, 4 septembre 1922, p. 3.

⁶⁶⁹L'HERBIER Marcel, « La querelle des superlatifs - défense du verbe "superviser" », *Bonsoir*, n°1605, 29 juin 1923, p. 3.

⁶⁷⁰GAUTHIER C., *op. cit.*, p. 81.

⁶⁷¹ACHARD M., « *Les Proscrits* », *Bonsoir*, n°939, 30 août 1921, p. 3.

⁶⁷²Id., à propos de *Fauve de la sierra*, *Bonsoir*, n°770, 13 mars 1921, p. 3 ; « La Fille des chiffonniers », *Le Courrier cinématographique*, n°31, 30 juillet 1921.

⁶⁷³GUIDO Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007, p. 126.

⁶⁷⁴SCIZE P., préambule de l'article consacré à *El Dorado*, *Bonsoir*, n°887, 9 juillet 1921, p. 3.

⁶⁷⁵JEANSON considère par exemple que « *Ruy Blas* est une pièce médiocre : l'action est grotesque et les vers sont généralement ridicules. C'est un mélo à effet, un mélo pour mauvais acteurs. C'est pourquoi la Comédie-Française l'a monopolisé. » : « Réflexions d'un cochon de payant », *Bonsoir*, n°532, 18 juillet 1920, p. 3.

⁶⁷⁶ACHARD M., « A la Potinière : *La huitième femme de Barbe-Bleue*, de M. Alfred Savoir », *Le Peuple*, n°14, 11 janvier 1921, p. 2.

mais aussi romantique et slave, auteur d'avant-garde puis de comédies sophistiquées, le dramaturge cisèle des mots d'esprit sans se confondre avec le critique qui « n'est pas de ceux qui 'éireintent' une pièce pour un bon mot. Il analyse son plaisir ou sa déception, avec une acuité redoutable, en homme de théâtre, en dilettante et – qui mieux est – en spectateur⁶⁷⁷. » Achard connaît d'autant mieux Savoir que tous deux suivent alors, en compagnie de Jeanson, l'actualité dramatique pour *Bonsoir*. C'est à ce titre que Savoir pourra, à son tour, saluer le premier grand succès théâtral de son jeune confrère⁶⁷⁸.

Achard va retenir la leçon en ne confondant pas les écritures dramatique et critique, même s'il ne résiste pas toujours au plaisir de pointer les défaillances d'un cinéaste ou d'un acteur par un trait soigneusement ajusté. Le contraste se retrouvera dans les dialogues écrits pour le cinéma par Jeanson et Achard. Le premier privilégie une ironie dévastatrice, parfois systématique, quand l'ironie achardienne sait se teinter de mélancolie ou d'amertume douce-amère. Leur conception du dialogue, et du cinéma de manière générale, n'est pas rigoureusement identique. Avant la survenue du parlant, elle prend déjà forme à l'époque du muet.

3.1.2.2 Qu'est-ce que le cinéma ?

Sont régulièrement évoquées au sein de la rubrique culturelle de *Bonsoir* les tentatives pour inventer un cinématographe visuel et sonore. Tandis que Louis Lumière rappelle ses premiers essais de synchronisation⁶⁷⁹, initiés selon lui dès 1895, Auguste Nardy espère que le visiophone de Pierre Chaudy permettra à des cinéastes comme Abel Gance de composer une véritable « musique visuelle⁶⁸⁰ ». Ces inventions sont balbutiantes, si bien que le cinématographe demeure considéré comme un art éminemment visuel. Il n'est donc guère étonnant qu'Achard emprunte le lexique des arts plastiques et évalue attentivement la photographie des films. En dehors de quelques maîtres singuliers (Sjöström, L'Herbier, Gance), l'art du cinéaste demeure assimilé à celui d'un photographe, chargé de transcrire le scénario. Quant à la photogénie, concept clé de la réflexion théorique contemporaine, elle conserve chez Achard son sens premier⁶⁸¹, renvoyant à la manière dont la lumière peut souligner le charme d'un modèle : « Les étoiles de l'écran sont ordinairement jolies, photogéniques⁶⁸². » Dans les années vingt, ce sens s'élargira sous l'influence des écrits de Delluc. Son ouvrage, *Photogénie*, est recensé par Pierre Scize. Il juge intéressante la réflexion menée par le cinéaste, tout en lui reprochant de concentrer l'attention du spectateur sur :

le découpage, la lumière, la photographie, la photogénie, le meuble, l'accessoire, le détail, exact ou pittoresque, l'interprétation, etc.

c'est-à-dire par le procédé et non par le fond, par l'accessoire et non par le principal, par la sauce, dis-je vulgairement, et non par le poisson⁶⁸³.

Comme Achard, Scize admet l'importance de la photographie et de la photogénie mais n'y

⁶⁷⁷Id., « Alfred Savoir », *Choses de théâtre*, n°1, octobre 1921, p. 527.

⁶⁷⁸SAVOIR Alfred, « Voulez-vous jouer avec Moâ ? - Un chef d'œuvre », *Bonsoir*, n°1778, 20 décembre 1923, p. 3.

⁶⁷⁹NARDY A., « Au berceau du cinéma – Chez Louis Lumière, père de l'art muet », *Bonsoir*, n°1219, 5 juin 1922, p. 3.

⁶⁸⁰Id., « Le Visiophone », *Bonsoir*, n°888, 10 juillet 1921, p. 3.

⁶⁸¹THIÉRY Natacha, article « Photogénie », in DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (sld.), *Dictionnaire de la pensée au cinéma*, Paris, Quadrige / PUF, 2012, p. 539.

⁶⁸²ACHARD M., « Charlot, Popaul et quelques autres... », *Bonsoir*, n°332, 29 décembre 1919, p. 3.

⁶⁸³SCIZE P., « Photogénie », *Bonsoir*, n°560, 15 août 1920, p. 3. C'est l'auteur de l'article qui met en italiques.

voit que l'habillage plaisant d'un « fond » thématique et scénaristique. D'où le regard ambivalent posé par ces deux critiques sur Gance, de tous les réalisateurs français « celui dont le tempérament photogénique est le plus accusé »⁶⁸⁴, grand « malgré certaines folies évidentes et souvent à cause même de ces folies⁶⁸⁵. »

Parce qu'il est art de technicien, l'art du cinéaste apparaît moins pérenne que celui du dramaturge et du scénariste. Marcel Achard le déplore, à l'occasion d'une reprise d'*Un roman d'amour et d'aventure*, écrit par Sacha Guitry :

Ce film a été tourné il y a trois ans. Il y a trois ans, c'était un bon film. Il indiquait même, à ce moment-là, des recherches intéressantes dans l'interprétation, dans la présentation des images, dans les sous-titres ingénieux et parfois drôles. [...] C'est un enfant qui avait balbutié une phrase et qu'on reprend. Si Sacha va voir ce film, il sera navré. [...] Car maintenant, tout cela ne se fait plus. Tout ce qui, il y a trois ans, était le fin du fin de l'art cinématographique n'est plus désormais que l'enfance de l'art. Tel procédé nous apparut, il y a trois ans, comme une merveille. Aujourd'hui, il est à ce point usagé et usité que M. Maudru hésite à s'en servir pour tourner les films de "L'Eclipse".

M. Sacha Guitry n'a encore que balbutié au cinématographe. Mais cette bonhomie qui l'anime, cette gaieté, cette jeunesse, cette foi, s'il les a encore, il les dépensera avec le cinéma comme il les dépenserait au théâtre. Et ce jour là, il nous donnera une œuvre charmante.

Ce n'est pas que le Roman d'amour et d'aventure manque d'ingéniosité, ni même d'action, certes. Mais il sent le vieux procédé, il respire à plein nez les vieux artifices ; le scénario - qui est original - manque surtout d'être découpé. La photographie a été excellente, mais nous paraît aujourd'hui d'une éclatante médiocrité. C'est qu'en effet, depuis, nous avons appris ce que pouvaient faire les Gance, les L'Herbier, les Baroncelli, les Le Somptier et les Delluc.⁶⁸⁶..

Il reprend ici l'antique conception téléologique des arts : art-enfant, le cinématographe laisse derrière lui des oripeaux démodés par les progrès fulgurants accomplis en quelques années par les cinéastes, seul le scénario conservant son originalité. Significativement, les réalisateurs – René Hervil et Louis Mercanton – ne sont jamais nommés dans cette longue critique. Seul est envisagé l'apport du scénariste, auquel est promise, à juste titre, une longue carrière cinématographique. Par ailleurs, l'article se clôt sur une liste prestigieuse, sans préciser quel statut est reconnu à ceux qui la composent : «les Gance, les L'Herbier, les Baroncelli, les Le Somptier et les Delluc... » sont-ils des photographes novateurs ou des artistes à part entière ? Démodent-ils le film de Guitry, ou le travail de ses techniciens ?

Autre concept clé régulièrement convoqué, avec la photogénie, pour définir le cinéma, « le paradigme du rythme », associé à l'avant-garde cinématographique comme littéraire, « marque alors l'ensemble du champ culturel⁶⁸⁷ ». S'il accorde à la photogénie une place somme toute superficielle, Achard note l'importance du rythme et du mouvement, à différentes échelles : rythmes du scénario, de l'action, du découpage. Ainsi, au sujet de *Dans la nuit/The New Moon* (1919), écrit et réalisé par Chester Withey : « ce qu'on peut assez louer,

⁶⁸⁴Id., « Abel Gance », *Bonsoir*, n°538, 24 juillet 1920, p. 3.

⁶⁸⁵ACHARD M., « La Dixième Symphonie », *Bonsoir*, n°553, 8 août 1920, p. 3.

⁶⁸⁶Id., « Un roman d'aventure et d'amour », *Bonsoir*, n°820, 3 mai 1921, p. 3.

⁶⁸⁷GUIDO L., *op. cit.*, p. 83.

c'est le mouvement, la vie qui sont les raisons d'être de ce film. Il est mené dans un mouvement éperdu, dans un rythme fou ; le découpage est d'une étourdissante habileté ; il fait se succéder les émotions les plus diverses et les plus contraires avec une égale maîtrise⁶⁸⁸ », tandis que la photographie doit tout au studio qui a produit le film et rien à son metteur en scène. Dans un long article consacré aux *Proscrits* de Victor Sjöström, il approfondit sa réflexion sur ce sujet :

La simplicité des Suédois est une simplicité sincère. Les gestes sont lents, les regards prolongés : mais cette lenteur n'a rien de conventionnel, ni de théâtral.

L'action existe. Ce sont encore des films d'action, - parce que vraisemblablement et quoi qu'en aient dit d'hardis novateurs - le cinéma n'est pas encore arrivé au stade où l'action dans un scénario sera inutile et encombrante.

Ce sont tellement et si vraiment dans leur simplicité voulue des films d'action, que sont coupées impitoyablement les scènes dont l'importance n'est pas primordiale soit par l'intrigue, le décor ou la mimique des personnages.

C'est ainsi que dans Les Proscrits, supposant à tort qu'une longue lutte entre le bailli et le proscrit serait fastidieuse, le metteur en scène l'a coupée presque immédiatement après la prise de corps, pour montrer sans transition le bailli vaincu, suant et soufflant à terre.

C'est ainsi qu'au lieu de s'attarder aux réflexes (d'un intérêt puissant) que la bataille suscite chez les spectateurs, l'image suivante montre le bailli s'éloignant à cheval, avec un visage convulsé par la haine⁶⁸⁹.

Le rythme est célébré pour sa transversalité. Celle-ci rapproche le dynamisme de l'action prévue par le scénario, l'expressivité calculée des gestes et des regards et l'inventivité d'un montage qui supprime les scènes ou les plans attendus. Alors que la photographie est considérée comme un ornement placé au service du scénario, le rythme confond la part du scénariste et celle du cinéaste, en particulier grâce à l'ellipse, figure tout à fois scripturale et cinématographique par laquelle le metteur en scène atteint à la dignité de l'écrivain en tranchant d'un même geste la pellicule et le récit. Achard attribue cette responsabilité au réalisateur, sans envisager qu'elle ait pu être prévue dès le scénario, à l'écriture duquel Sjöström a collaboré. De surcroît, « la magie des blancs et des noirs n'a plus de secrets pour » lui, si bien qu'il est consacré comme un « metteur en scène, comédien et animateur prodigieux⁶⁹⁰ », proche de figures d'autorité auxquelles cette dernière fonction est régulièrement associée, y compris dans les colonnes de *Bonsoir* : les « animateurs » Antoine et Charles Dullin ont élargi le périmètre du metteur en scène en supervisant des projets ambitieux. Achard attribue ainsi à l'art cinématographique un territoire d'élection au sein duquel pourront s'épanouir ses futures collaborations avec les maîtres du rythme, du mouvement et de l'ellipse que sont Ernst Lubitsch et Max Ophüls.

Ce rythme distingue le cinéma des arts plastiques, capables de représenter l'espace (architecture, peinture, sculpture), pour le rapprocher des arts rythmiques, associés au temps,

⁶⁸⁸ACHARD M., « Dans la nuit », *Bonsoir*, n°826, 9 mai 1921, p. 3.

⁶⁸⁹Id., « Les Proscrits », *Bonsoir*, n°939, 30 août 1921, p. 3.

⁶⁹⁰*Ibid.*

selon une bipartition théorisée dès 1911 par Ricciotto Canudo puis reprise dans son *Manifeste des sept arts* publié en 1922⁶⁹¹, afin de défendre le pouvoir synthétique du Septième Art. Pour autant, Achard attribue au rythme une fonction essentiellement dramatique, et non poétique et musicale contrairement à ce que préconisent à cette époque Canudo ou Delluc⁶⁹², qu'il range peut-être parmi les « hardis novateurs⁶⁹³ » dont il conteste la radicalité. En cela le critique, autant que le dramaturge, refuse la rupture avec la tradition tout en demeurant attentif aux avant-gardes. Comme il prévient d'emblée que « cette lenteur n'a rien de conventionnel ou de théâtral » et que le montage est présenté comme la prérogative du metteur en scène, il faut en déduire que le rythme dramatique évoqué ici est spécifiquement cinématographique, qu'il définit le cinéma mieux que la photographie et la photogénie. Se rapprocherait-il davantage du rythme romanesque qui suscite, plus aisément que la structure théâtrale, accélérations et ellipses ?

En effet, Marcel Achard appelle de ses vœux une nette différenciation des arts cinématographique et théâtral. Cette revendication est alimentée par un contexte conflictuel. Bien avant l'émergence du cinéma parlant, le cinéma concurrence le théâtre et se trouve accusé d'en détourner le public et les salles. En mars 1922, la rubrique culturelle de *Bonsoir* fait ainsi état d'un conflit entre la SACD et le théâtre du Vaudeville, qui a décidé d'organiser des projections. Auguste Nardy conclut son article par un appel à « un peu plus de tolérance et d'esprit de confraternité. Le théâtre est un art ; le cinéma aussi. On ne peut lui contester son droit à la vie, bien que M. Henry Bernstein ait déclaré imprudemment qu'il était au main des bandits⁶⁹⁴ ! » L'influence théâtrale semble perçue avec davantage de suspicion que celle des arts visuels, de la poésie ou de la musique⁶⁹⁵, car considérée comme néfaste, anti-cinématographique. On lui reproche d'orienter le cinéma vers un sentimentalisme déplacé ou une dramatisation conventionnelle qui ne correspondrait pas à sa nature profonde⁶⁹⁶. Une formule de Nardy résume cette phobie anti-théâtrale : « Un art hybride, un art androgyne fait de théâtre et de cinéma ne peut exister tant les facteurs qui le composent sont distants l'un de l'autre⁶⁹⁷. » Le contexte idéologique disqualifie tout mélange : le rapprochement des genres (artistiques) semble mettre en péril l'identité des genres (sexuels).

Par ailleurs, l'identification des spécificités de l'art cinématographique, davantage que sa capacité à rassembler tous les arts, s'impose progressivement au cours des années vingt, en particulier à partir de 1923-1924, grâce aux conférences de Marcel L'Herbier⁶⁹⁸ et à l'exposition consacrée à « l'Art dans le cinéma français » au musée Galliéra⁶⁹⁹. Un des derniers articles notables consacrés par Achard au cinéma dans *Bonsoir* va dans le même sens, en évoquant plus spécifiquement le travail de l'acteur. Nous ne donnons que la dernière partie de ce long article au cours duquel le critique a énuméré les acteurs incapables de passer indifféremment du théâtre au cinéma ou que « le cinéma [...] a perdu » en leur faisant oublier les spécificités de l'art dramatique :

⁶⁹¹CANUDO R., « Manifeste des sept arts », in *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2011, p. 122.

⁶⁹²DELLUC L., *Photogénie*, Paris, éd. de Brunoff, 1920, repris in *Écrits cinématographiques*, tome I, « Le Cinéma et les Cinéastes », Paris, Cinémathèque française, édition établie par Pierre Lherminier, 1985, p. 58.

⁶⁹³ACHARD M., « *Les Proscrits* », *Bonsoir*, n°939, 30 août 1921, p. 3.

⁶⁹⁴NARDY A., « La Lutte pour l'écran », *Bonsoir*, n°1129, 8 mars 1922, p. 3.

⁶⁹⁵GUIDO L., *op. cit.*, p. 131.

⁶⁹⁶*Ibid.*, p. 127-128.

⁶⁹⁷NARDY A., « Le filmothéâtre », *Bonsoir*, n°1244, 2 juillet 1922, p. 3.

⁶⁹⁸L'HERBIER M., « Le Cinématographe contre l'art », conférence évoquée dans *Cinéa*, n° 95, 1er juillet 1923, p. 17. Le caractère fondateur de cette conférence est souligné par C. GAUTHIER, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁹⁹GAUTHIER C., *op. cit.*, p. 74-76.

Des acteurs médiocres au théâtre, comme Van Daële et Jean Toulout, ou exécrables, comme Max Linder, sont, au contraire, de tout premier ordre au cinéma.

Et cela est facile à expliquer.

De rares natures, comme Signoret et Eve Francis, sont à la fois douées pour le cinéma et le théâtre.

Elles savent faire le départ entre les deux arts. Elles ont conscience de l'endroit où finit le cinéma, où commence le théâtre.

L'art muet leur laisse la libre disposition de leur voix. Ils sauront n'en pas mésuser au théâtre. (Encore que le principal, le seul reproche adressé à Eve Francis, inoubliable dans Natchalo, ait précisément été une tendance à parler trop bas.)

Ils savent que le théâtre, pour exiger plus de gestes que le cinéma, condamne une gesticulation excessive et que la mimique a son importance, tant devant la rampe que devant l'appareil.

Mais, ceux-là, combien sont-ils ?

Et si le cinéma et théâtre n'étaient pas deux métiers très différents, comment expliquerait-on l'ascension de toutes ces étoiles inconnues hier encore : André Nox, Jacque Catelain, Geneviève Félix, Madys⁷⁰⁰ [...].

Notre première partie a établi que cette distinction entre les arts s'exprimait davantage à travers les déclarations que dans les propres productions du dramaturge : *Voulez-vous jouer...* empruntera manifestement au cirque, *Le Joueur d'échecs* intégrera un essai de « cinémathéâtre ». Au delà des manifestes, la rencontre entre les arts demeure envisageable, d'autant que des artistes d'exception sont exceptés du discrédit attaché à l'intermédialité : des acteurs comme Signoret ou Eve Francis mesurent leur expressivité sur scène aussi bien que devant la caméra ; des cinéastes doués, comme Sjöström, d'un véritable pouvoir créateur, atteignent à une indéniable puissance dramatique grâce à des procédés cinématographiques. D'ailleurs, Achard ne peut ignorer que l'art de l'ellipse, que l'art de commencer ou d'interrompre une scène au milieu d'une action décisive se manifestaient déjà chez ses maîtres : les grands du siècle classique avant Musset ou Pirandello. En revenant régulièrement sur les spécificités des deux « frères-ennemis », l'écrivain ambitieux espère sans nul doute les voir perdurer conjointement, sans que l'un phagocyte l'autre ; mais le critique lucide ne peut s'empêcher d'envisager – ponctuellement, souterrainement – des enjeux similaires, de possibles territoires en partage.

3.1.2.3 Quelle place pour le scénario ?

Parmi ces territoires, celui de l'écrit occupe une position inconfortable. Territoire de prédilection du dramaturge, du critique – bientôt du scénariste –, il est régulièrement accusé par les cinéphiles d'éloigner le cinéma de ses spécificités. Aussi ne sera-t-on pas étonné de voir Achard si régulièrement hésiter, dans ses articles, sur la place à attribuer au scénario : composante centrale trop souvent négligée ? ou accessoire en dépit duquel ou contre lequel le

⁷⁰⁰ACHARD M., « De la rampe au tuyau d'orgue - Deux lièvres à la fois/la distinction entre acteurs de cinéma et de théâtre », *Bonsoir*, n°1222, 10 juin 1922, p. 3.

cinéaste peut affirmer son talent ?

La première conception, plus attendue, se retrouve dans les critiques d'*Un roman d'amour* scénarisé par Guitry ou du premier film réalisé par Lilian Gish, *L'Arène conjugale/Remodeling Her Husband* (1920) :

On ne saurait rien reprocher à l'exécution, à la technique. Mais c'est le fond qui manque le plus. L'histoire du duel éternel de l'homme et de la femme ne se renouvelle en rien ici. Les Paramount-Pictures ont des metteurs en scène adroits.

Que n'ont-ils aussi des scénaristes ingénieux⁷⁰¹ ?

Même constat chez Pierre Scize et Jean Morizot, ses deux amis et collaborateurs au sein de la rubrique cinématographique de *Bonsoir*. Ainsi, pour le premier, la réussite exceptionnelle du *Sang des immortelles* (1920) d'André Liabel découle de l'importance accordée à l'écriture :

Et d'abord nous avons un scénario ! C'est la grande misère de ce temps que tout le monde se déclare prêt à aider le cinéma, à le doter de studios perfectionnés, d'interprètes de choix, de metteurs en scène habiles, et que nul ne s'aperçoive que nous pêchons par la base, et qu'un film sans scénario est proprement comme un civet sans lièvre⁷⁰² !

Scize reprend ici une analogie déjà exploitée dans son article consacré à *Photogénie* de Delluc : le scénario demeure le morceau de choix, tout le reste n'en constituant que l'ornement. Face à ce constat, le journal lance, à partir de février 1920, un concours destiné à faire progresser la production nationale :

Le concours de scénario ouvert par Bonsoir a pour but de découvrir et de révéler au public des auteurs cinématographiques qui, sans penser à la littérature et au théâtre, chercheront à traduire les spectacles de la vie ou les trouvailles de leur imagination par les seuls moyens de l'image animé.

Jusqu'à présent, un scénario n'est qu'un conte en six ou huit pages relatant une nouvelle comique, dramatique ou sentimentale.

Le travail dur et ingrat du découpage incombe au metteur en scène qui déforme souvent sans le vouloir l'idée primitive du film et qui lui enlève toujours son caractère et sa personnalité.

Nous avons cependant quelques auteurs qui prirent une grande part à la réalisation de leurs scénarios et qui collaborèrent étroitement avec leurs metteurs en scène. Cette communion d'idées nous a donné La Fête espagnole, de Louis Delluc, et Le Sang des Immortelles, d'André Legrand [Delluc et Legrand sont les scénaristes, et non les réalisateurs, de ces deux films].

Les scénarios envoyés à Bonsoir devront, autant que possible, être des films écrits et non des embryons de films qu'il appartiendrait à un metteur en scène de commenter selon sa fantaisie. Au contraire, l'âme de l'auteur devra se faire sentir d'un bout à l'autre de l'ouvrage⁷⁰³.

Ce manifeste situe *Bonsoir* au sein de la constellation critique. Si la pleine reconnaissance

⁷⁰¹Id., « *L'Arène conjugale* », *Bonsoir*, n°1154, 2 avril 1922, p. 3.

⁷⁰²SCIZE P., « *Le Sang des immortelles* », *Bonsoir*, n°373, 9 février 1920, p. 3.

⁷⁰³MORIZOT J., « Comment on écrit un scénario », *Bonsoir*, n°380, 16 février 1920, p. 3.

du cinéma comme art est établie, il lui reste à s'émanciper de la tutelle littéraire et dramatique grâce à l'importance, au développement et à la précision accrus du scénario. Autrement dit, c'est grâce à l'écrit que le cinéma pourra se libérer de l'influence néfaste de l'écrit ! Quant au véritable auteur du film, son scénariste, il imposera au réalisateur « son caractère et sa personnalité » sans laisser à ce dernier la possibilité d'en trahir l'essence. Les caractéristiques de cette écriture anti-littéraire et prescriptive sont précisées par Scize et Morizot au fil d'articles proposant des conseils ou des exemples d'écriture scénaristique : accumulant les très gros plans, les détails expressifs, les plans subjectifs, c'est bien une écriture en images dont il s'agit. Elle procède d'une conception archaïque du réalisateur et de l'appareil de prise de vue, conception purement mécanique partagée à l'époque par une partie des hommes de lettres et défendue par la SACD⁷⁰⁴ :

Il faut écrire directement le scénario, impression par impression, plan par plan, dans l'ordre où celui-ci se déroulera à l'écran. [...]

Vos phrases expliqueront ce qui marche, ce qui court, ce qui se sent, s'entend, se voit, se touche et se goûte. Le style sera aussi visuel, aussi rapide, aussi net et brutal que le déclic de la machine de prise de vues, simple mécanique docile à vos ordres et qui créera, à votre volonté, les images écloses derrière vos paupières.

Voyez la vie grouillante, tumultueuse, violente ; cherchez à en saisir le rythme énérvé et rapide : traduisez les bruits, les gestes de pitié, de douleur ou de mort ; pensez seulement aux roues dentées de la petite machine et que la foi intense, vraie, en une chose neuve et forte vous anime comme elle me porte moi-même⁷⁰⁵.

Le réalisateur et la caméra ne sont que des relais pour le scénariste-auteur. Conception bien entendu utopiste de la réalisation : on imagine qu'elle reproduira les images rêvées par le scripteur sans être embarrassée ni par la volonté propre des collaborateurs, ni par les aléas du tournage, ni par la réalité même.

Aussi, si le goût pour l'expérimentation visuelle demeure dans la droite ligne des réalisateurs d'avant-garde comme Jean Epstein ou Germaine Dulac, Scize et Morizot ne considèrent que l'apport du seul scénariste, à tel point que Delluc est crédité comme l'auteur de *La Fête espagnole*, qu'il a effectivement écrit, mais réalisé par... Dulac. La publication du scénario-lauréat couronne cette défense et illustration du scénariste-auteur. *Les Feux*, « composition cinématographique de M. Brunettin » se présente comme un découpage technique de cinq-cent-cinquante-neuf plans, très précis et esthétisant, très français par son cadre (la France du XVI^e siècle) et la musique d'accompagnement prévue (Berlioz⁷⁰⁶). Contrairement à ce que promettaient les organisateurs du concours, cet ambitieux scénario ne semble pas avoir été réalisé. L'année suivante, Pierre Scize intégrera pourtant le jury d'un autre concours de scénario, lancé cette fois-ci par *Cinéa*⁷⁰⁷, la nouvelle revue créée par Delluc. *Cinéa* salue au passage l'initiative des journaux précurseurs, et la portée didactique d'une démarche qui institue le cinématographe comme un art scriptural : « envoyez-nous un

⁷⁰⁴PINEL V., « L'Entre-deux guerres : mais qui est donc l'auteur du film ? », in JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *op. cit.*, p. 70-71.

⁷⁰⁵MORIZOT J., « Doit-on écrire un scénario ? », *Bonsoir*, n°606, 30 septembre 1920, p. 3. C'est moi qui souligne.

⁷⁰⁶BRUNETTIN M., *Les Feux*, scénario publié dans *Bonsoir* à partir du 4 juillet 1920.

⁷⁰⁷ Annonce parue dans *Cinéa*, n°2, 13 mai 1921, p. 20.

scénario cinégraphique. Des journaux comme *Le Film*, *Ciné pour tous*, *Bonsoir*, en ont publié d'excellents qui vous ont appris le découpage, le style et le mouvement de ces ouvrages spéciaux ». L'expression « scénario cinégraphique » semble cette fois-ci conjoindre les rôles créatifs du scénariste et du cinéaste, sans faire du second un simple exécutant du premier. Sans doute propose-t-elle comme modèle la figure de l'auteur complet, comme l'est devenu Louis Delluc à cette époque.

Or, si Achard déplore comme ses comparses la médiocrité des scénarios, il reconnaît également que le film peut exister au delà du scénario, soit que ses qualités esthétiques compensent les faiblesses de l'écriture⁷⁰⁸, soit – et c'est plus audacieux – que cette écriture même cesse d'être considérée comme primordiale. Ce renversement, qui serait paradoxal si l'écrivain n'héritait également d'un modernisme se méfiant du verbe, est illustré par la conclusion de la critique consacrée à *La Dixième Symphonie*, dont le générique porte la mention « Abel Gance, auteur-metteur en scène⁷⁰⁹ » :

Une main crispée sur un revolver... Une femme affalée dans l'embrasement d'une fenêtre... Et, sur un divan profond comme un tombeau, une femme qui agonise. Le drame commence. On ne comprend pas encore. On ne sait pas qui est cette femme - ni qui elle a tué. Mais toute l'atmosphère grise des soirs de crime est dans cette pièce noire. [...] On ne raconte pas La Dixième Symphonie. C'est le mérite d'Abel Gance d'avoir compris qu'il était possible de faire un bon film, même avec un scénario d'Abel Gance. [...]

La Dixième Symphonie est un grand film malgré certaines folies évidentes et souvent à cause même de ces folies⁷¹⁰.

Ou encore, après avoir tenté de résumer les péripéties mélodramatiques de *La Fille des chiffonniers*, adapté d'une pièce d'Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué qu'il juge « grandiloquente » et « conventionnelle » :

Je ne sais pas si je me suis bien fait comprendre. L'important n'est pas là, d'ailleurs. Certes, l'intrigue est mouvementée, les péripéties nombreuses, les coups de théâtre multipliés, et c'est là pour le cinégraphiste chose nécessaire. Mais ce n'est là que le scénario ; ce n'est là que le prétexte. H. Desfontaine a compris tout le parti qu'il y avait à tirer du pittoresque des décors dans lesquels allaient s'agiter ces pittoresques personnages. Il y est à merveille parvenu. Je ne sais rien de plus savant que les clairs-obscur qu'il a réalisés pour traduire la poésie grouillante de cette rue du vieux Paris, avec la tremblotante lueur de ses quinquets qui jettent sur les maisons des lueurs dansantes⁷¹¹.

Achard inverse la hiérarchie revendiquée par son ami Pierre Scize : le travail du cinégraphiste devient premier, celui de son scénariste secondaire, le scénario un prétexte, l'essentiel se concentrant dans l'atmosphère, le pittoresque, la poésie pointée chez Gance à

⁷⁰⁸ACHARD M., critique des *Deux Gamines* de Louis Feuillade, *Bonsoir*, n°758, 1er mars 1921, p. 3 ; « L'Enfant du Carnaval », *Bonsoir*, n°910, 1er août 1921, p. 3.

⁷⁰⁹Michel SERCEAU présente cette mention comme une nouveauté, dans un contexte où le metteur en scène était fréquemment négligé au profit de l'écrivain : *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 29.

⁷¹⁰ACHARD M., « *La Dixième Symphonie* », *Bonsoir*, n° 553, 8 août 1920, p. 3.

⁷¹¹Id., « *La Fille des chiffonniers* », *Le Courrier cinématographique*, n°31, 30 juillet 1921. C'est moi qui souligne.

travers la citation baudelairienne⁷¹². Cette conception préfigure celle d'un mouvement d'atmosphère, plus poétique que dramatique, héritant justement de l'impressionnisme de Gance ou Delluc⁷¹³ : le réalisme poétique, dont se rapprochent les scénarios écrits par Achard pour Marc Allégret à la fin des années trente, *Gribouille*, *Orage*⁷¹⁴ et *Le Corsaire*. Elle témoigne enfin d'une hésitation sur ce qu'il convient de privilégier – entre le rythme dramatique et l'atmosphère poétique – illustrée par ces films.

Cette conception anti-scénaristique s'exprime alors que, dans d'autres textes contemporains, Achard minore plutôt la part du visuel et du cinéaste. C'est qu'il refuse de placer sur le même plan le rôle limité qu'il estime être celui des réalisateurs dans la plupart des productions, et le traitement imaginé par un véritable cinéaste. Un film écrit par Guitry est d'abord un film de Guitry, un film réalisé par Sjöström d'abord un film de Sjöström. Reste à évaluer la postérité de ce distinguo à partir du moment où le critique va devenir scénariste. Saura-t-il proposer tantôt une écriture scénaristique prescriptive orientant la mise en image, tantôt une écriture circonscrite, distinguant les prérogatives du scénariste (la structure, les répliques) de celles du réalisateur (l'atmosphère, l'art du contre-point) ?

Ce flottement, qui lui fait fuir comme la peste toute vérité trop bien établie, est partagé par l'artiste et le critique. Considérons-le, au choix, comme une forme d'inconséquence ou de plasticité. D'autant qu'Achard appartient à la seconde génération, née en même temps que le cinéma, des critiques. Leur cinéphilie se révèle moins doctrinaire que la précédente⁷¹⁵ : fournir une légitimité à un art décrié n'est plus une priorité, si bien qu'elle peut s'ouvrir à une plus grande diversité de propositions. Puisqu'il n'est pas à une contradiction près, cette plasticité cohabite avec une vision schématique du monde et des arts.

3.1.2.4 La vision binaire d'un monde en noir et blanc

Le discours critique contemporain est marqué par une axiologie privilégiant les antinomies lexicales, génériques, idéologiques et une hiérarchisation des valeurs et des rôles : le cinéma doit être distingué du théâtre ; tantôt l'écriture du scénario, tantôt la réalisation être considérée comme l'étape décisive au cours du processus créatif... Même si Marcel Achard se méfie de toute doxa, ses textes théoriques demeurent influencés par cette vision binaire, davantage tournée vers la quête de pureté que vers l'hybridation.

Ce manichéisme serait-il typiquement français, comme l'envisageaient certains des analystes convoqués dans notre introduction ? ou plus largement occidental ? Il est en tout cas prégnant dans la France d'après-guerre, mobilisée sur deux fronts : contre l'Allemagne, séparée du territoire national par une frontière longuement défendue, douloureusement reconquise ; contre les États-Unis, qui ont ravi au pays des frères Lumière sa suprématie commerciale dans le domaine de la production cinématographique⁷¹⁶. Cette hégémonie suscite un mélange de défiance et de fascination : de tous les réalisateurs, Griffith est le plus régulièrement célébré dans *Bonsoir*. Quant aux films allemands, de retour après un hiatus de trois années, ils révèlent des artistes de premier plan, des propositions novatrices. Les

⁷¹²Le « divan profond comme un tombeau » est une variation à partir du vers baudelairien « Nous aurons des divans profonds comme des tombeaux » tiré de « La Mort des amants » (XCVIII) : Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 163. La citation sera reprise par Achard pour son adaptation française de *Monsieur Verdoux*, en substitution de la citation tirée d' *Endymion* (1818) de John Keats, présente dans la version originale.

⁷¹³ANDREW Dudley, *Mists of regret, Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 33-34.

⁷¹⁴Id., *op. cit.*, p. 135.

⁷¹⁵GAUTHIER C., *op. cit.*, p. 290-292.

⁷¹⁶*Ibid.*, p. 40 : en 1921, près de 70 % des films projetés sur les écrans français sont américains.

associations d'auteurs de films et les ciné-clubs réagissent en promouvant la production nationale. Leurs arguments paraissent d'autant plus fondés que l'après-guerre est marqué par une recrudescence de l'exploitation idéologique des œuvres, d'abord à travers des expositions consacrées au martyre de l'art français⁷¹⁷, puis avec la projection d'une « sélection des plus beaux films français⁷¹⁸ ». *Bonsoir* y participe en proposant des statistiques régulières sur la nationalité des films, données mensuellement au cours de l'année 1923 ; ou en soulignant « l'intérêt et la nécessité qu'il y [a] à connaître l'origine des films présentés⁷¹⁹. »

Achard n'échappe pas à cette tendance, qu'il déplore l'américanisation de Max Linder ou souligne, dans une tribune ironiquement intitulée « Made in Germany », la nécessité d'organiser une défense nationale : « Voici que les Italiens s'unissent aux Allemands pour la défense, l'illustration et la vente du film allemand en Italie. La croisade commerciale commence et les articles *made in Germany* vont bientôt rentrer en France par la voie transalpine ». Il propose ensuite de s'inspirer des propositions énoncées avec virulence par Charles le Fraper dans *Le Courrier cinématographique* : « lancer une contre-proposition française et faire échec aux Boches », alléger la tutelle des pouvoirs publics, la censure⁷²⁰...

Il envisage simultanément l'identification des spécificités nationales et génériques : qu'est-ce qui caractérise le génie français ? qu'est ce que le cinéma ? sont deux questions constamment rapprochées. Comme le note Christophe Gauthier, après la Grande Guerre, « l'invention du *style* cinématographique – et donc de l'esthétique du film – s'ancre aussi bien dans un désir de légitimation de ce que l'on commence à appeler un art que dans celui d'en définir l'identité par la relation indissoluble qui l'attache au pays dans lequel il a été conçu et fabriqué⁷²¹. » Le style du cinéma national muet ne peut être que visuel. Ainsi, à propos de *Blanchette* (1921) réalisé par René Hervil et adapté de la pièce d'Eugène Brieux :

Voilà un grand, un beau film français. Le fait n'est pas tellement fréquent et mérite d'être signalé. [...]

La Blanchette de M. René Hervil est tout d'abord un exemple merveilleux de découpage intelligent, de compréhension visuelle et d'adaptation au cinématographe de ce qu'il y avait de meilleur et de pire dans la pièce. M. Hervil a donné un rythme nouveau qui remplace avantageusement le rythme scénique primitif. Il a refait une atmosphère ; toute autre heureusement que celle établie à la Comédie-Française, car elle emprunte au Cantal, à l'admirable plaine d'Aurillac son ciel bleu et ses champs si vraiment "paysans" qu'ils semblent presque conventionnels⁷²².

La réflexion se prolonge jusqu'au paradoxe : c'est en s'émancipant d'une tradition théâtrale éminemment française – celle de la Comédie-Française – que le cinéaste peut proposer « un grand, un beau film français » colligeant la vérité et la convention, synthèse qui rappelle l'équilibre classique entre vraisemblance et convenance. La représentation des paysages nationaux, l'attention portée à sa luminosité constituent d'autres critères mis en avant par les critiques tentant à l'époque de caractériser positivement l'*école française*, tandis que la rupture avec le modèle théâtral permet d'éviter un des écueils de la cinématographie hexagonale⁷²³.

⁷¹⁷MAINGON C., art. cit., p. 53.

⁷¹⁸GAUTHIER C., *op. cit.*, p. 75.

⁷¹⁹NARDY A., « On parle encore de la nationalité des films », *Bonsoir*, n°1547, 2 mai 1923, p. 3.

⁷²⁰ACHARD M., « Made in Germany », *Bonsoir*, n°520, 6 juillet 1920, p. 3.

⁷²¹GAUTHIER C., « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2004/4 (n° 51-4), p. 59.

⁷²²ACHARD M., « *Blanchette* », *Bonsoir*, n°814, 25 avril 1921, p. 3.

⁷²³GAUTHIER C., « Le cinéma des nations... », art. cit., p. 69.

Difficile pourtant de faire la part entre ce qui caractérise le cinéma en tant qu'art et ce qui marquerait la singularité d'une production française, dans la mesure où cette dernière est évaluée à l'aune d'un autre genre et non d'une autre cinématographie. Réapparaissent en tout cas deux piliers de la réflexion achardienne : le rythme et l'atmosphère, envisagés comme spécifiquement cinématographiques, donc du ressort du *cinégraphiste*, avant tout.

Régulièrement, la catégorisation nationale nourrit l'évaluation esthétique : « Le scénario [des *Jeux du sort/The Turn of the Wheel* (1918) de Reginald Barker] a tous les défauts des scénarios américains. Les meurtres, les enquêtes policières, les coups de théâtre se succèdent⁷²⁴ » ; *Félonie/A Woman's Power* (1916) de Robert Thornby est « un film à n'en pas douter, anglais. Tout est anglais, furieusement, dans ce film. Depuis le sourire canin du jeune premier et de l'ingénue, jusqu'au faciès tourmenté du traître. Tout est anglais, depuis le symbolisme facile et un peu puéril des apparitions de la fée jusqu'à l'émotion profonde du coup de théâtre final⁷²⁵ » ; « La simplicité des Suédois est une simplicité sincère⁷²⁶ »... Ce schématisme soutient un argumentaire critique en construction. Par ailleurs, Achard note que les cinématographies nationales secrètent elles-mêmes leurs propres *topoi*, notamment quand elles représentent l'altérité. Dans « L'idée que les Américains se font de Paris⁷²⁷ », il distingue ainsi la série de stéréotypes (la Parisienne, le sergent de ville, la marchande de fleurs, les gosses de Poulbot...) grâce auxquels Hollywood plante un cadre parisien pittoresque en se concentrant sur les lieux dédiés au divertissement. Maxim's, les Folies-Bergère fournissent aux cinéastes américains « le premier spectacle, le seul qui leur soit indiqué. Encore ont-ils soin d'en bien marquer le libertinage par une très alléchante photographie qui reproduit la scène de l'*Orgie à Babylone*⁷²⁸. » Achard apportera sa pierre à l'édification de cet univers délicieusement factice en collaborant au scénario de *La Veuve joyeuse* (1934), vision hollywoodienne – élaborée par un Hongrois, un Allemand et un Français exilés – d'un Paris babylonien propice à la libération des sens. On y retrouvera, comme dans *Folies-Bergère* (1935), les Parisiennes, Maxim's et l'alléchante photographie...

Au final, un texte résume l'ambivalence de Marcel Achard, dans ces années vingt où le critique-cinéphile doit tout à la fois défendre la cinématographie nationale, poser des jalons, approfondir une réflexion nuancée sur le cinéma et, surtout, le promouvoir en tant qu'*art*. La critique du *Rail/Scherben* (1921) de Lupu Pick, publiée deux ans après la belliciste tribune « Made in Germany », témoigne d'une évolution, déjà perceptible dans la réception de *Caligari*⁷²⁹, du regard porté sur les productions allemandes : l'orgueil national s'incline devant la réussite esthétique de l'œuvre.

En effet, Le Rail est un film sans sous-titre. C'est dire que si l'on manque la présentation des personnages et l'exposition d'ailleurs rapide et extrêmement habile de la situation, le reste du drame paraît décevant et incompréhensible.

Cette réserve faite, il faut avouer que Le Rail est une œuvre extrêmement intéressante, fort bien construite, et attachante. J'ajouterais qu'on a, pour la première fois, l'impression d'un film nouveau.

⁷²⁴ACHARD M., « Il faut aller voir Sessue Hayakawa et Charlot », *Bonsoir*, n°279, 19 octobre 1919, p. 3.

⁷²⁵Id., « Les Bons films et les mauvais », *Bonsoir*, n°930, 21 août 1921, p. 3.

⁷²⁶Id., « Les Proscrits », *Bonsoir*, n°939, 30 août 1921, p. 3.

⁷²⁷Id., « L'idée que les Américains se font de Paris », *Bonsoir*, n°1267, 25 juillet 1922, p. 3.

⁷²⁸Achard fait peut-être référence à *La Mort de Babylone* (1891) de Georges ROCHEGROSSE (<http://mini-site.louvre.fr/babylone/FR/html/1.4.10.html>), fresque historique longtemps conservée à New-York, et qui aurait influencé Griffith (<http://motsdits.blog.lemonde.fr/tag/georges-antoine-rochegrosse/>). Sites consultés le 10 mars 2018.

⁷²⁹NARDY A., « Le Cabinet du Docteur Caligari », *Bonsoir*, n°1014, 13 novembre 1921.

C'est, en effet, une œuvre cinématographique, uniquement cinématographique : une œuvre visuelle, qui ne doit rien au théâtre, ni aux arts similaires.

C'est pourquoi ce film, bien qu'allemand, a droit à toutes nos sympathies.

Certes, les défauts aussi ne manquent pas à cette bande. Ils décèlent, à chaque instant, son origine germanique. Le manque de goût, surtout, qui préside au choix des détails, ne laisse pas subsister de doutes.

Mais le miracle est dans ce qu'ils nous ont rendu avec la fumée noire des machines, les lumières rouges et les disques sauveurs, un peu de l'âpre poésie des burgs et de Henri Heine⁷³⁰.

Le critique semble tiraillé entre des tentations contradictoires : rappeler l'importance du verbe tout en admettant que son absence permet de réussir une œuvre « uniquement cinématographique » ; attribuer ses défauts à « son origine germanique » mais lui être reconnaissant de ressusciter, pour le plus grand plaisir du lettré, une poésie profondément allemande, celle « des *burgs* et de Henri Heine ». Le cinéma pur retrouverait le charme d'une littérature disparue. Ceci étant, présenter *Le Rail* comme une œuvre de rupture, « uniquement cinématographique », paraît contestable dans la mesure où elle est représentative du *Kammerspiel*. Cette œuvre de transition exploite des ressources cinématographiques (l'alternance des actions, les procédés expressifs suffisamment nombreux pour rendre superflus les intertitres) sans rompre pour autant avec le théâtre, grâce au resserrement dramatique ou à la stylisation du jeu d'acteur. Cet équilibre entre héritage théâtral et invention cinématographique, progression dramatique et atmosphère visuelle, a pu jouer un rôle dans sa réception positive, même si Achard se refuse à le reconnaître. Au théâtre, dans la presse ou au cinéma, il demeure, quoi qu'il en dise, un homme de compromis plutôt que de rupture. En saluant les qualités d'un film produit de l'autre côté du Rhin, le cinéphile démontre d'ailleurs sa sensibilité et son ouverture d'esprit.

En définitive, Marcel Achard a fait évoluer la structure de ses premières critiques pour proposer autre chose qu'une évaluation énumérative : une pensée sur le cinéma organisée autour de notions complexes et transversales, même si nimbées d'un certain flou. Jusque dans ses critiques, l'auteur fuit ce qui est trop net et privilégie les rapprochements paradoxaux, les contradictions plus ou moins conscientes.

3.2 Le temps du parlant

3.2.1 Paysage après la révolution

L'avènement du parlant déstabilise la presse spécialisée. Progressivement, les publications destinées au grand public s'imposent, au détriment de revues plus ambitieuses. Laissant de côté la critique de réflexion, elles se concentrent sur les vedettes ou les « films racontés⁷³¹ », qui vont d'ailleurs participer à la diffusion des récits conçus par Achard et à sa popularité.

Canudo ou Delluc sont décédés, des critiques autrefois éminents (Moussinac, Vuillermoz)

⁷³⁰ACHARD M., « *Le Rail* », *Bonsoir*, n°1237, 25 juin 1922.

⁷³¹BEYLIE C., « Histoire de la critique française : 1895-1930 », in *op. cit.*, p. 25.

sont associés au passé. Les anciens défenseurs des spécificités du cinéma paraissent égarés, entre le rêve brisé du cinéma pur et une réflexion à venir sur le langage. Le nombre d'ouvrages spécifiques diminue, les ciné-clubs disparaissent, le cinéma expérimental décline⁷³². L'apparition du parlant correspond à un recul, noté par les cinéphiles⁷³³, de la conception du cinéma comme art de l'image, de la mise en scène, du décor, tandis que l'influence théâtrale s'accroît et demeurera dominante au moins jusqu'en 1933⁷³⁴.

Quant à la nouvelle génération de critiques, elle demeure encore mal connue, plongée dans l'ombre entre deux générations plus prestigieuses⁷³⁵. Pourtant, leur discours est souvent brillant, marqué par un goût pour la polémique. Une dizaine de noms incontournables en témoignent, dont Henri Jeanson et Marcel Achard, même si ce dernier est souvent négligé par les analystes⁷³⁶. Tous deux écrivent dans des publications marquées à gauche, détail d'importance dans un contexte conflictuel : Jeanson collabore à *La Flèche de Paris* et au *Canard enchaîné* ; Achard à *Marianne*, le seul hebdomadaire de gauche à publier régulièrement des critiques de cinéma. Son tirage demeure néanmoins modeste, en particulier comparé à celui de la presse de droite⁷³⁷.

Comme dans les années vingt, s'expriment des tensions idéologiques et esthétiques. Le parlant nourrit l'essentiel des débats chez les intellectuels s'intéressant au cinéma, du moins jusqu'en 1935⁷³⁸. Dès 1928, dans un numéro spécial de la revue *Le Rouge et le Noir* consacré au cinéma, les cinégraphistes les plus éminents (Epstein, Dulac, L'Herbier, Clair) avaient rappelé que la « visualisation » prime, exprimant tout leur mépris pour un scénario considéré comme accessoire⁷³⁹. Certains écrivains (Philippe Soupault, Robert Desnos, Benjamin Fondane, Paul Valéry) accueillent le parlant comme une régression. Ils déplorent la perte de l'universalité, le retour vers un plus grand réalisme au détriment du potentiel expérimental et onirique⁷⁴⁰. Cette déception est nourrie par la médiocrité de la plupart des pièces filmées⁷⁴¹, dont le réalisme leur paraît frelaté et plat⁷⁴². Comme les producteurs privilégient les adaptations du théâtre bourgeois le plus traditionnel, dont le filmage renonce souvent à toute ambition, la régression esthétique prend une couleur réactionnaire. D'autres considèrent au contraire que le cinéma peut tirer parti du parlant. Ce sont le plus souvent des dramaturges : Passeur⁷⁴³, Pagnol, Cocteau⁷⁴⁴ ou Achard.

Avec audace, Marcel Pagnol propose dès 1930 d'envisager le cinéma parlant comme un prolongement du théâtre, capable de résoudre le problème du point de vue, multiple et aléatoire pour le spectateur d'une pièce, merveilleusement précis pour celui d'un film⁷⁴⁵. En publiant ses scénarios, en adoptant des normes d'écriture hybrides puis en proposant plusieurs versions filmées d'un même scénario, il brouillera même la distinction entre textes

⁷³² ANDREW D., *op. cit.*, p. 53.

⁷³³ *Ibid.*, p. 120.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁷³⁵ D'HUGUES, P., « Les années 30 et l'Occupation », in CIMENT M., ZIMMER J. (sld.), *op. cit.*, p. 53.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 55-56.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁷³⁸ CLERC J.-M., *op. cit.*, p. 31.

⁷³⁹ BEYLIE C., « Histoire de la critique française : 1895-1930 », in *op. cit.*, p. 44.

⁷⁴⁰ CLERC J.-M., *op. cit.*, p. 30.

⁷⁴¹ ABADIE K., *op. cit.*, p. 230-232 et 255.

⁷⁴² CLERC J.-M., *op. cit.*, p. 35.

⁷⁴³ BEYLIE C., « Histoire de la critique française : 1895-1930 », in *op. cit.*, p. 43.

⁷⁴⁴ ABADIE K., *op. cit.*, p. 254.

⁷⁴⁵ PAGNOL M., « Le FILM PARLANT offre à l'écrivain des ressources nouvelles » *Le Journal*, 17 mai 1930, repris in *Cinématographie de Paris*, p. 10-14.

dramatiques et cinématographiques⁷⁴⁶. En 1933, il tente de généraliser le modèle de l'auteur-scénariste en fondant avec plusieurs dramaturges, dont Achard et Passeur, l'éphémère Société des Auteurs Associés, avant de se lancer seul dans la production⁷⁴⁷.

Max Ophuls, venu du théâtre avant de devenir réalisateur au début des années trente, constate comme Pagnol la proximité entre les deux arts⁷⁴⁸. Mais les confrères de Pagnol le suivent moins volontiers sur cette voie qui le fait parfois considérer comme un traître⁷⁴⁹. Achard lui-même, s'il apprécie le développement du cinéma parlant, se déclare toujours attaché à la distinction des arts, au point d'y consacrer, dès 1929, un long article malicieusement organisé comme un dialogue. Il s'y moque non seulement des oiseaux de mauvais augure qui ne cessent, depuis *L'Assassinat du duc de Guise* en 1908, d'annoncer la mort du théâtre, mais également des partisans archaïques du théâtre filmé, qui devraient plutôt s'inspirer des innovations audio-visuelles anglo-saxonnes. Sa position intermédiaire n'est ni celle des contempteurs du cinéma parlant, ni celle des défenseurs du théâtre filmé. En effet, « le cinéma parlant peut s'inspirer du cirque, du music-hall, de la musical-comédie, jamais du théâtre⁷⁵⁰. » Le premier argument interdisant au seul théâtre d'inspirer le cinéma reprend les spécificités identifiées par le critique au cours des années vingt : le cinéma « était un rythme, un dynamisme, une science du détail ». Ce rythme peut-être musical, comme l'illustre « le film parlant actuel » qui marque « le triomphe du leitmotiv », mais non théâtral⁷⁵¹. Achard reprend la définition du rythme qui était celle de l'avant-garde du début des années vingt, alors qu'il identifiait dans les films muets ses usages plutôt dramatiques, comme nous l'avons vu pour *Les Proscrits* de Sjöström. Paradoxalement, il présente ensuite le meilleur cinéma parlant comme l'aboutissement des tentatives des auteurs dramatiques (Bernstein, Savoir, Guitry, Pagnol, Jeanson...) pour renouveler le dialogue :

Depuis dix ans, les auteurs dramatiques français [...] cherchaient une façon nouvelle de s'exprimer. Elle a trouvé une possibilité de réalisation immédiate dans le film parlant.

- Comment cela ?

- À cause du dialogue. Les personnages ne peuvent pas, dans les talkies, expliquer leurs états d'âmes au cours d'une longue tirade. Ils ne disposent que de quelques répliques. Souvent même seulement de quelques mots. Et c'est pourquoi une nouvelle forme d'art est en puissance dans le talkie. Maintenant, c'est par une série d'incidents, de petits actes, une série de petits sketches que le personnage s'expliquera. Chaque réplique devra être un concentré, un liebig. J'irai plus loin. Elle devra presque être un trait de caractère.

- Ah !

⁷⁴⁶BRUN Marion, « Le scénario pagnolien, l'œuvre d'un film-brouillon », in BRANGÉ Mireille, JEANNELLE Jean-Louis (sld.), *Films à lire, Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, p. 264-274.

⁷⁴⁷*Ibid.*, p. 283-285.

⁷⁴⁸OPHULS Max, « Notes pour une conférence à l'Edinburgh British Film Institute », août 1952, repris in « Max Ophuls par lui-même », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 30 janvier 2007, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://1895.revues.org/203> ; DOI : 10.4000/1895.203, §7.

⁷⁴⁹PAGNOL M., *Cinématurgie de Paris*, p. 14-15.

⁷⁵⁰ACHARD M. « Romance avec ou sans parole », art. cit.

⁷⁵¹*Ibidem*

- Une bonne réplique de *talkie*, ce serait par exemple, Harpagon disant : "Je vous prête le bonjour", ou Martine s'écriant : "Et s'il me plaît, à moi, d'être battue !"

Par contre, les admirables vers :

Ariane, ma sœur, de quelle amour blessée
Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée

seraient du plus fâcheux effet. Et c'est là que je voulais en venir. Une démarcation de plus en plus nette se fera entre le théâtre et le cinéma parlant. Les deux genres subsisteront parallèlement. Et si j'ose dire, ce sera un grand bien pour le théâtre pur. Le théâtre débarrassé des scories, dont certains auteurs malavisés (j'en fus!) voulaient l'encombrer en tentant de l'enrichir par admiration pour les grandes nouveautés du cinématographe, le théâtre connaîtra un succès considérable. J'en suis même à me demander si le cinéma muet, grand organisateur de rêves, ne subsistera pas en marge du cinéma parlant. Car, en effet, le plus grand bien, en art, n'est pas de se rapprocher davantage de la vie. Le cinéma parlant est lui aussi une chose incomplète. Et même quand il sera doué du relief et de la couleur, il sera encore une chose incomplète. Les personnages devenant des automates, des "Robots" d'une espèce exceptionnelle. Le cinéma muet gardera sa grâce. Une romance sans paroles. Voilà tout.

- Alors, il y aurait trois genres : le théâtre, le cinéma, le cinéma parlant ?

- Je ne vous le fais pas dire⁷⁵².

Cette position intermédiaire n'est pas dénuée de contradictions puisque aucun véritable argument justifiant de distinguer radicalement les arts dramatique et cinématographique n'est fourni. Au contraire, Molière⁷⁵³ pourrait fournir « une bonne réplique de *talkie* » et le dialoguiste doit poursuivre une quête initiée par des auteurs dramatiques contemporains issus du Boulevard littéraire. Le seul théâtre présenté comme radicalement incompatible avec la vivacité et le naturel attendus d'un dialogue de cinéma est celui de Racine, théâtre classique extrêmement codifié qui n'est pas celui de Molière, ni d'ailleurs d'Achard dont les pièces comportent rarement des tirades. Aussi, sa conclusion prônant la distinction des trois arts sonne davantage comme un vœu pieux que comme une véritable déclaration d'intention. Peut-être sa posture est-elle inspirée par le désir de voir co-exister des arts au sein desquels il est susceptible de mener des carrières parallèles. Il peut également s'agir d'une tentative de conciliation des antagonismes surgis avec le parlant, opposant qui plus est des amis proches : René Clair se présente alors comme le défenseur d'un cinéma pur hérité du muet face aux chantres du cinéma parlant, Marcel Pagnol⁷⁵⁴ et Henri Jeanson. En 1931, Achard avance prudemment, après une « prise de bec » opposant Clair et Jeanson, qu'« ils avaient tous deux

⁷⁵²*Ibid.*

⁷⁵³Les deux exemples donnés par Achard sont empruntés à cet auteur : La Flèche : « [...] et donner est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais *je vous donne*, mais *je vous prête le bonjour* », in *L'Avare*, II, 4, *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 28 ; Martine : « Il me plaît d'être battue », in *Le Médecin malgré lui*, I, 5, *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, p. 734.

⁷⁵⁴GIRET N., art. cit., p. 196.

raison. L'idéal, ce sera évidemment le metteur en scène-auteur ou l'auteur-metteur en scène⁷⁵⁵. » Sa carrière cinématographique sera celle d'un équilibriste tentant – non sans difficultés – d'associer le verbe et son discrédit, le naturel et l'artifice, le pur et l'impur.

Ces tensions vont s'atténuer au cours des années trente⁷⁵⁶ mais montrent combien le positionnement du cinéma face au théâtre demeure central. Il fait d'autant plus vivement retour qu'à la fin du muet, le discours critique privilégiait l'examen des spécificités de l'art cinématographique davantage que celui de ses rapports aux autres arts, et singulièrement au théâtre. Si les débuts du parlant correspondent dans une certaine mesure à une régression imputée à l'influence néfaste du théâtre, le discours critique reprend également des débats qui apparaissaient dépassés quelques années auparavant.

De fait, il existe une congruence des catégories critiques, liées par des relations de causalité : l'apparition du son, le retour du modèle théâtral et l'importance nouvelle prise par le scénariste. Elle est exacerbée par la polyvalence de dramaturges devenus critiques de cinéma, puis scénaristes ou réalisateurs : Marcel Achard, Henri Jeanson, Pierre Bost ou Marcel Pagnol sont à la fois juges et partie, ce qui infléchit leur posture et leurs discours. Quand il publie ses premiers articles pour *Marianne* en 1934, Achard n'est plus le dramaturge néophyte de *Bonsoir*. Il a déjà vu adapter certaines de ses pièces, a participé à l'aventure française de la Paramount, a même amorcé une carrière américaine.

Dans ces conditions, il paraît tentant de retenir ce qui, dans le discours du critique, peut être mis en relation avec l'expérience du praticien confronté à des problématiques pratiques, esthétiques, actoriales. Il ne s'agira pas de confondre l'un avec l'autre. Le discours s'exprime dans un contexte (éditorial, culturel) contraint, qui en réduit nécessairement la complexité, quand ce n'est pas la sincérité. La pratique, quant à elle, est à ce point diverse, dépendante des projets et des rencontres, qu'elle peut déjouer les attentes théoriques. Aussi nous contenterons-nous pour l'heure de synthétiser le discours du journaliste, afin d'identifier ses évolutions et ses constantes en dépit de son apparente versatilité, avant de le rapprocher de ses interventions au sein de l'appareil de production cinématographique.

3.2.2 Double-jeu

3.2.2.1 Marcel Achard, critique et praticien

Achard jauge ponctuellement, dans *La Revue du cinéma*⁷⁵⁷ ou *Pour vous*⁷⁵⁸, les rapports entre théâtre et cinéma, mais c'est comme critique cinématographique à part entière qu'il interviendra régulièrement dans *Marianne*, dirigé par Emmanuel Berl. Cette collaboration se met en place progressivement. En guise de préambule, le journal publie en 1932 un portrait d'Achard par son ami Michel Duran, rencontré à l'adolescence au conservatoire municipal de Lyon⁷⁵⁹ et qui collabore désormais à *Marianne* au même titre qu'Alfred Savoir. Ce sont autant les amitiés que la cinéphilie qui conduisent Achard vers la critique journalistique : Duran rappelle que c'est déjà Pierre Scize qui « le poussa dans le journalisme⁷⁶⁰ ». Le portrait est donc amical, un peu acide pourtant quand Duran rappelle que « son dialogue est net,

⁷⁵⁵Cité par Claude VERMOREL, « Avec Marcel Achard, futur metteur en scène », *Pour vous*, n°163, 31 décembre 1931, p. 4.

⁷⁵⁶ABADIE K., *op. cit.*, p. 229.

⁷⁵⁷ACHARD M., « Théâtre et cinéma », *La Revue du cinéma*, n°8, 1er mars 1930.

⁷⁵⁸Id., « Romance avec ou sans parole », art. cit.

⁷⁵⁹LORCEY J., *op. cit.*, p. 21-22.

⁷⁶⁰DURAN Michel, « Marcel Achard », *Marianne*, n°6, 30 novembre 1932, p. 11.

délicieusement écrit. Ses pièces, généralement mal construites, sont ravissantes ».

En septembre 1932, Achard inaugure au sein de la rubrique théâtrale une série de onze portraits de dramaturges signés par des dramaturges avec un article consacré à Bernstein⁷⁶¹. Achard est à son tour portraituré⁷⁶² par son ami Steve Passeur avant que ce dernier ne le soit par Bernstein⁷⁶³... Cette série endogène souligne la proximité entre ces auteurs contemporains, dont certains appartenaient déjà au Club des moins de Trente ans. Bernstein note d'ailleurs que « Passeur a deux amis : Marcel Achard et Henry Jeanson ». Dans son article liminaire, Achard souligne la violence non seulement du théâtre bernsteinien mais de Bernstein lui-même, violence que ce dernier identifie chez Passeur. À l'inverse, l'affabilité et le sens de la nuance caractériseraient Achard selon l'auteur de *L'Acheteuse*. Passeur ajoute qu'« avec *Jean de la Lune* il a obtenu le seul succès de dialogue enregistré à l'écran français », affirmation péremptoire reprise par les amis Pagnol et Jeanson, voire par Gide et André Bazin (cf. *infra*. 4.1.1). Ce portrait met ainsi en avant les premiers succès cinématographiques d'Achard, et son ambition protéiforme.

Ce n'est plus le dilettante anonyme de *Bonsoir* qui devient le titulaire de la rubrique cinématographique à partir de septembre 1934, mais un auteur célébré au théâtre comme au cinéma. À l'occasion de la publication de sa première critique de film, des publicités pour *Domino* et *Jean de la Lune* encadrent le titre de la rubrique « Ouvert la nuit », afin d'exploiter le prestige de cette nouvelle collaboration, qui durera trois ans et demi. Cent quarante sept articles signés Marcel Achard seront publiés au total. Ceci correspond à la plus régulière de toutes ses activités critiques, en dépit d'une brève interruption entre novembre 1934 et février 1935 : il est alors accaparé par la réalisation de la version française de *Folies Bergère*.

Conduire de front des carrières dramatique, journalistique et cinématographique débouche parfois sur des associations acrobatiques. Quand il faut rendre compte d'un des films auxquels il a collaboré officiellement – *La Veuve joyeuse*⁷⁶⁴, *Gribouille*⁷⁶⁵, *L'Alibi*⁷⁶⁶ ou *Orage*⁷⁶⁷ –, un autre journaliste prend le relais tandis qu'Achard chronique le reste de l'actualité cinématographique dans une colonne distincte. Fort bien reçus, ils ne sont jamais relégués dans la rubrique recensant les « films nouveaux » mais bénéficient d'articles spécifiques⁷⁶⁸. Achard demeure généralement considéré comme leur auteur en titre même s'il n'en est que le scénariste et le dialoguiste. Le réalisateur de *L'Alibi*, pourtant « le film de la semaine » selon Paul Brach, n'est jamais cité, alors que Pierre Chenal a déjà mis en scène à cette date *La Rue sans nom* (1933), *Crime et châtiment* (1935) ou *L'Homme de nulle part* (1937). Par contre, si le scénariste demeure désigné comme l'auteur de *Gribouille*, le réalisateur (Marc Allégret) est cette fois-ci nommé, et semble même considéré comme un des deux co-auteurs d'*Orage*. Mais il s'agit d'une adaptation d'Henry Bernstein et non plus d'un scénario original, ce qui contribue à brouiller l'auctorialité.

⁷⁶¹ACHARD M., « Henry Bernstein », *Marianne*, n°42, 9 août 1933, p. 11.

⁷⁶²PASSEUR S., « Marcel Achard », *Marianne*, n°47, 13 septembre 1933, p. 11.

⁷⁶³BERNSTEIN H., « Steve Passeur », *Marianne*, n° 49, 27 septembre 1933, p. 11.

⁷⁶⁴OGOUZ Pierre, « *La Veuve joyeuse* », *Marianne*, n°119, 30 janvier 1935, p. 12 ; DEVAL Jacques, « *La Veuve joyeuse* », *Marianne*, n°120, 6 février 1935, p. 11.

⁷⁶⁵BRACH Paul, « *Gribouille* », *Marianne*, n° 256, 15 septembre 1937, p. 21.

⁷⁶⁶Id., « Le film de la semaine : *L'Alibi* », *Marianne*, n° 258, 29 septembre 1937, p. 17.

⁷⁶⁷OGOUZ P., « *Orage* », *Marianne*, n° 274, 19 janvier 1938, p. 17.

⁷⁶⁸Une exception : *Folies-Bergère*, dont Marcel Achard écrit et réalise la version française, « manque de l'air natal » ; ses acteurs comme son réalisateur semblent, selon le critique Pierre OGOUZ, mal à l'aise dans le cadre de cette production américaine (« *Folies-Bergère* », in *Marianne*, n°135, 22 mai 1935, p. 11).

Quand la collaboration demeure officieuse (*Mayerling*⁷⁶⁹ ou *Naples au baiser de feu*⁷⁷⁰), Achard n'hésite plus à rendre compte du film lui-même, évaluant sa propre intervention en tant que dialoguiste. Jeanson s'amuse alors de la duplicité de son ami :

M. Marcel Achard écrit dans *Marianne à propos de Mayerling* :

"Le dialogue de Joseph Kessel est purement admirable." Or ce dialogue signé Kessel est de Marcel Achard... Kessel serait donc l'un des pseudonymes d'Achard à moins que Marcel Achard soit le pseudonyme de Kessel. Kessel serait donc l'auteur de *Jean de la Lune* à moins, bien entendu, que *L'Equipage* ne soit de Marcel Achard. Mais il faut avouer que le "purement admirable" décerné à Marcel Achard par Marcel Achard dissimulé sous Kessel, est purement admirable⁷⁷¹.

Pour ce film, il semble néanmoins que son intervention n'ait concerné que le rôle interprété par Suzy Prim⁷⁷². C'est donc sans excessive mauvaise foi qu'il célèbre le talent de Kessel, auteur de l'essentiel des dialogues. Sa critique⁷⁷³ identifie des qualités qui se retrouveront dans *Madame de...*, marquant ses retrouvailles avec Charles Boyer et Danièle Darrieux : un film qui commence comme une opérette avant de basculer dans la tragédie, servi par une actrice qui passe avec virtuosité de la fantaisie au drame ; le contraste entre un montage « impérieux, violent » et une action grandiose... La critique prend même des accents visionnaires quand son rédacteur note que Darrieux « s'est égalée aux plus grandes. Sa scène de l'Opéra, celle de l'église et singulièrement le moment où les larmes lui jaillissent des yeux, celle du bal avec son demi-évanouissement au milieu de la danse, la scène de la mort enfin, sont des réussites miraculeuses ». Il est vrai que les films de Litvak et Ophuls s'organisent autour de mêmes *topoi*, ceux du mélodrame situé dans un contexte aristocratique. L'intéressant est qu'Achard a pu se souvenir de cette proximité, trop évidente pour être évacuée.

Au delà de ce mélange de duplicité et de lucidité, on retrouve dans les articles qu'il rédige pour *Marianne* certaines des orientations déjà sensibles dans les textes écrits pour *Bonsoir*, et notamment la difficulté à cerner les contours du septième art, dont la nature paradoxale frappe dans les adaptations. Sur ce point précis, la réflexion du théoricien fait écho à l'expérience du praticien, pour s'en nourrir ou la nourrir. En définitive, la réussite du film repose sur un équilibre complexe qu'il tente d'évaluer.

3.2.2.2 Un art paradoxal

Au temps du muet, Marcel Achard se refusait déjà à adopter les positions tranchées de Pierre Scize, Jean Morizot ou Henri Jeanson, et hésitait sur l'importance à accorder au scénario. Avec le parlant, cette ambivalence perdure. En 1935, il conclut ainsi son article consacré aux *Nuits moscovites* sur une formule – « la mise en scène de M. Tourjanski est excellente. Pourquoi écrit-il ses scénarii ? » – qui rappelle le mot d'esprit forgé pour *La Dixième Symphonie*, quinze ans auparavant : « C'est le mérite d'Abel Gance d'avoir compris qu'il était possible de faire un bon film, même avec un scénario d'Abel Gance⁷⁷⁴. » Pourtant,

⁷⁶⁹LORCEY J., *op. cit.*, p. 162.

⁷⁷⁰JEANSON H., *Jeanson par Jeanson*, Paris, Editions René Chateau, 2000, p. 279.

⁷⁷¹Id., « *Mayerling* », *Le Canard enchaîné*, 12 février 1936, repris dans *Jeanson par Jeanson*, p. 128.

⁷⁷²LORCEY J., *ibid.*.

⁷⁷³ACHARD M., « *Mayerling* », *Marianne*, n°172, 5 février 1936, p. 11.

⁷⁷⁴Id., « *La Dixième Symphonie* », art. cit.

Les Nuits moscovites est le « premier grand film français de la saison⁷⁷⁵ », de même que le film de Gance était un « grand film malgré certaines folies évidentes et souvent à cause même de ces folies⁷⁷⁶. » La distinction entre les apports créatifs du scénariste et du cinéaste ne fait pas nécessairement dépendre la réussite d'un film des seules qualités scénaristiques.

À l'inverse, ses amis Marcel Pagnol ou Sacha Guitry lui semblent illustrer le paradoxe d'un cinéma éblouissant alors même que ses qualités purement cinématographiques ne sont pas flagrantes. En cela, Achard s'oppose à une partie de ses confrères qui considèrent, comme Michel Duran, que Pagnol « ne comprend rien du tout au cinéma⁷⁷⁷. » Ainsi, à *Pension Mimosas* de Jacques Feyder, Achard préfère *Angèle*, adapté d'un roman de Giono par Pagnol, bien que « la réussite cinématographique en soit inférieure. C'est qu'*Angèle* est marquée de la griffe d'un maître : Marcel Pagnol⁷⁷⁸. » *A contrario*, *César* pêche par sa volonté trop manifeste de faire cinéma :

Les extérieurs sont d'une beauté parfaite. On avait trop reproché à Marcel Pagnol de faire théâtre et de photographier des comédiens. Il a péché, dans César, par excès contraire. Et il n'hésite pas à photographier avec insistance un beau paysage, même si son film ne doit pas avancer d'un pas⁷⁷⁹.

Il reprend l'assimilation du réalisateur au photographe, déjà présente dans ses premiers articles, mais dans une optique différente. Plus que le « faire cinéma », c'est son excès qui est condamné. Dans ce long texte critique, Achard déplore d'ailleurs un manque d'unité dramatique : longueur excessive, caractère superflu de certains épisodes, place trop importante accordée à Césariot, le fils du personnage éponyme. Césariot « eût gagné à n'être qu'une ombre, une espèce d'Arlésienne qu'on aurait seulement entrevue⁷⁸⁰ », donc une figure virtuelle d'essence théâtrale car construite par le discours. A-t-il envisagé l'adaptation qu'il proposera en 1941 de la pièce d'Alphonse Daudet comme une réponse au *César* de Pagnol ? La présence au casting de Raimu, interprétant dans *L'Arlésienne* (1942) comme chez Pagnol le grand-père du jeune protagoniste, invite d'autant plus à l'envisager qu'Achard s'aventure ici sur un territoire provençal qui ne lui est pas familier, et déjà assimilé à l'univers pagnolien. Surtout, alors qu'il lui a souvent été reproché de ne pas savoir construire ses intrigues, l'auteur demeure attentif à cet aspect. Il célèbre l'unité dramatique d'adaptations dont l'auteur revendique de « faire théâtre » – *Marius* (1931), *Fanny* (1932), *Topaze* (1936)⁷⁸¹ – tandis que *César*, écrit directement pour l'écran, lui semble s'égarer dans des digressions superflues.

Son évaluation de *Faisons un rêve* de Guitry, succédant à celle du *Roman d'un tricheur*⁷⁸² qui convoquait des arguments absolument inverses pour célébrer le film, montre qu'il refuse désormais toute définition trop circonscrite de l'art cinématographique :

Sacha Guitry avec Le Roman d'un tricheur avait réussi avec un éclat exceptionnel un film 100% cinéma. Le maître du dialogue avait renoncé au dialogue et avait décidé d'être spirituel en images.

Avec Faisons un Rêve, il tient la gageure contraire.

⁷⁷⁵Id., « *Les Yeux noirs* », *Marianne*, n°151, 11 septembre 1935, p. 11.

⁷⁷⁶Id., « *La Dixième Symphonie* », art. cit.

⁷⁷⁷DURAN M., « Pagnol et le cinéma », *Marianne*, n°53, 25 octobre 1933, p. 11.

⁷⁷⁸ACHARD M., « Coup d'œil sur la saison 1934 – 1935 : la production française », *Marianne*, n°149, 28 août 1935, p. 11.

⁷⁷⁹Id., « *César* », *Marianne*, n°213, 18 novembre 1936, p. 11.

⁷⁸⁰*Ibidem*.

⁷⁸¹Id., « *Regain* », *Marianne*, n°264, 11 novembre 1937, p. 17.

⁷⁸²Id., « *Début de saison* », *Marianne*, n°207, 7 octobre 1936, p. 11.

Il renonce absolument au cinéma et armé de la seule parole, entreprend de faire un film.

Et Sacha Guitry prouve une fois de plus qu'au cinéma surtout, il n'y a pas de règles. Il n'y a que des bons et des mauvais films.

Il est bien vrai que de tous les films présentés dans le monde entier jusqu'à ce jour, Faisons un Rêve est peut-être le plus anticinématographique. C'est d'abord un film à trois personnages. [...]

Ensuite. Sacha Guitry, avec raison, n'a pas cru devoir suivre l'exemple de ses confrères qui pour transformer leur pièce en film, se contentent d'y ajouter deux ou trois plein-air et une scène le plus souvent inutile pour meubler les entr'actes. [...]

C'est un chef d'œuvre de grâce, de malice, d'ingéniosité et de drôlerie⁷⁸³.

Dans ce texte, Achard admet, avec finesse et sans dogmatisme, la mutabilité de l'art cinématographique, à rebours de l'idéal de pureté exposé dans l'article de 1929⁷⁸⁴. Alors que se sont apaisés les débats portant sur son essence, si vivaces au début des années vingt puis dans les premières années du parlant, le cinéma est devenu un art sans règles. Son évaluation doit être pragmatique, et non théorique. Une seule question importe : le film est-il bon ? Peut-il être qualifié positivement (« spirituel », ingénieux, drôle, efficace, équilibré...) ? Ce pragmatisme est illustré par l'examen d'un parti-pris qui va devenir un cas d'école : le refus d'aérer la pièce est motivé par le refus de tout superflu, et non par une exigence de pureté devenue caduque du moment que son adaptation débouche sur un film nécessairement hybride dans le cadre du parlant. L'évolution est sensible par rapport aux textes critiques des années vingt, qui concevaient plutôt l'adaptation comme un processus de dé-théâtralisation, anti-littéraire.

Ne manque qu'un prolongement théorique explicitant comment « un chef d'œuvre » du cinéma peut être « anticinématographique », ou proposant une redéfinition des notions du « cinématographique », du « théâtral » à partir du moment où elles ne constituent plus les pierres de touche du discours critique. Pour l'heure, elles demeurent posées sur une arête vive, à l'intersection de deux appréciations contradictoires : ces notions paraissent à la fois essentielles (mais en vertu de quelle essence ?) et dépassées dans le cadre d'une approche pragmatique. Bref, au-delà ou en-deçà du discours critique, qui ouvre sur des horizons novateurs, même si la cohérence lui fait défaut. Dépassant la distinction traditionnelle entre les arts, il envisage leur porosité.

Le processus d'adaptation impose plus particulièrement d'envisager cet aspect, dans le cadre d'un jeu qui soumet le cinéaste – et partant le critique – à des injonctions fécondes parce que contradictoires⁷⁸⁵ : par exemple, admettre la nécessité de distinguer les arts en leur assignant une essence, puis bouleverser ce cadre imposé par l'institution – ou l'environnement culturel, voire amical – en proposant des hybridations qui font vaciller les lignes de partage mais peuvent se justifier au regard des normes classiques (unité structurelle ou tonale, épure dramatique). Comme le note Jean Cléder, « certains écrivains, au passage vers le cinéma, transportent avec eux des outils (instruments de figuration) dont le détournement contribue à la mise au point d'une sorte de langage hybride, et dont la propriété première est peut-être qu'il tend à se détacher de la tutelle du langage originaire sans adopter tous les schèmes du

⁷⁸³Id., « Faisons un rêve », *Marianne*, n°221, 13 janvier 1937, p. 11.

⁷⁸⁴Id., « Romance avec ou sans parole », art. cit.

⁷⁸⁵VANOYE F., *op. cit.*, p. 53-64.

langage second⁷⁸⁶. » L'instabilité de la position critique adoptée par Achard serait donc à la mesure de l'« exquise ambiguïté⁷⁸⁷ » du cinéma de Guitry, auteur dont les discours doivent, comme ceux d'Achard, être distingués de la pratique⁷⁸⁸ et qui propose, comme Pagnol⁷⁸⁹, des films complexes, conciliant le respect pour l'apport théâtral et l'invention d'une forme novatrice adaptée à cet apport.

3.2.3 L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire

3.2.3.1 L'adaptation : un cas critique

Ce sont des adaptations de roman (*Angèle, Le Roman d'un tricheur*) ou de pièces (*Faisons un rêve, Fanny*) qui sont célébrées par Achard, tandis que *César*, produit à partir d'un scénario original, souffrirait d'un manque de rigueur. Pourtant, il affirme régulièrement préférer les scénarios originaux⁷⁹⁰, y compris quand il évalue rétrospectivement sa propre production⁷⁹¹. Peut-être sont-ce alors des raisons quantitatives plus que qualitatives qui expliquent le nombre important d'adaptations parmi les films reçus positivement dans les colonnes de *Marianne* : après le passage au parlant, la proportion des adaptations devient considérable, à tel point qu'elles constituent les deux tiers de la production française des années trente⁷⁹². Par ailleurs, des *a priori* théoriques motivent cette prédilection déclarée pour les scénarios originaux.

En effet, l'adaptation cinématographique du texte littéraire ou dramatique constitue un phénomène problématique, et souvent envisagé comme tel au sein des rubriques cinématographiques. La réflexion sur ses exigences propres émerge à partir des années vingt⁷⁹³, à travers le discours de critiques ou de cinéastes. L'universalité attribuée à l'image muette légitime, par exemple, les libertés prises par Jean Epstein pour ses adaptations de E. A. Poe ou Paul Morand. Mais la complexité de cette transcription n'est guère envisagée⁷⁹⁴. Domine encore une conception mécaniste. La phase de réalisation doit transcrire « des images mentales suggérées par la lecture à l'adaptateur⁷⁹⁵ ». C'était déjà la conception prônée par Jean Morizot, à l'occasion du concours de scénario lancé par *Bonsoir*, en 1920.

L'apparition du parlant impose de la remettre en cause. Un scénario et un découpage précis

⁷⁸⁶CLÉDER J., *op. cit.*, p. 194.

⁷⁸⁷*Ibidem*.

⁷⁸⁸Voir à ce propos AMIEL V., HERPE N., « Guitry, tout contre le cinéma », in *op. cit.*, p. 151-158 ; CHIRAT R., « Le théâtre avant tout, mais, après tout, le cinéma : le cas Guitry », in TOULET E. (sld.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, éd. cit., p. 203-207.

⁷⁸⁹ABADIE K., « Les multiples voix et images de la trilogie marseillaise de Marcel Pagnol », in *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 11, « L'encre et l'écran à l'œuvre », octobre 2013, p. 37-48 ; TESSON C., *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, « Les Petits Cahiers », 2007, p. 21-23, 69, 76-77.

⁷⁹⁰ACHARD M., « Romance avec ou sans parole », art. cit.

⁷⁹¹Id., réponse à un questionnaire de *Cinémonde* (dactylographié), daté de mars 1959, BnF, fonds Achard, Cinéma / COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier [non coté].

⁷⁹²VANOYE F., *op. cit.*, p. 121. Le premier titre proposé par sa liste indicative (*ibid.*, p. 127-128) n'est autre que *Jean de la Lune* (1930), considéré une fois de plus comme fondateur.

⁷⁹³J.-M. CLERC et M. CARCAUD-MACAIRE (in *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, p. 19) en identifient les premières manifestations à partir de 1925. Mais dès 1921 (« *La Fille des chiffonniers* », art. cit., ou « *Blanchette* », art. cit.) M. ACHARD envisage les spécificités de l'adaptation cinématographique de pièces de théâtre.

⁷⁹⁴*Ibid.*

⁷⁹⁵*Ibid.*

deviennent exigés pour fédérer une équipe lourde, un tournage complexe. Par conséquent, le travail du scénariste bénéficie d'une plus grande reconnaissance et d'un regard plus attentif⁷⁹⁶. Enfin, dans le cadre spécifique des adaptations d'œuvres dramatiques, il ne s'agit plus uniquement de confronter l'intrigue de la pièce à celle du film, ou d'apprécier la transposition visuelle des dialogues. Désormais, ceux-ci constituent une composante littéraire qui peut – au moins en partie – échapper à la nécessaire transposition, brouillant un peu plus la frontière entre les arts dramatique et cinématographique. Cette porosité redistribue au sein de la hiérarchie auctoriale les rôles respectifs de l'auteur du texte original, de l'adaptateur et du cinéaste. Achard y est d'autant plus sensible qu'il a dû attendre l'émergence du cinéma parlant avant d'être sollicité par une industrie cinématographique avide de textes à adapter, et de scénaristes-adaptateurs.

Dans ses articles, l'appréciation du processus d'adaptation varie donc selon la nature du texte source (romanesque ou théâtrale), le contexte de production (hollywoodien ou européen, c'est-à-dire le plus souvent français), ou l'aura du réalisateur. Notre synthèse tiendra compte de ces distinctions en envisageant trois aspects, récurrents au fil des articles : l'auctorialité ; l'adaptabilité ; le processus d'adaptation proprement dit.

3.2.3.2 L'auctorialité en question

Le premier des articles consacrés à une adaptation se penche sur le cas du *Chat noir/The Black Cat* (1934), film d'E. G. Ulmer inspiré de la nouvelle d'E. A. Poe. Achard y présente de manière volontairement provocante la transposition comme une nécessaire trahison, du moins dans un contexte hollywoodien qu'il connaît bien puisque sa collaboration avec Lubitsch pour *La Veuve joyeuse* vient de s'achever, et qu'il va démarrer le tournage de *Folies-Bergère*.

Vous êtes auteur de film.

Bon.

Quand je dis "bon", c'est d'ailleurs une façon de parler.

Vous êtes auteur de film. vous êtes à Hollywood. Vous travaillez à la chaîne pour l'équipe des films Universal. On vous demande d'écrire un film avec le Chat Noir d'Edgar Poe.

Que faites-vous?

Vous lisez d'abord le conte d'Edgar Poe.

Vous vous en pénétrez. Vous l'apprenez par cœur.

Vous en savez les moindres détails, les moindres intentions, les moindres coups de théâtre.

Et, à partir de ce moment-là, vous êtes rassuré.

Vous êtes sûr de ne pas vous tromper.

Vous pouvez faire votre film en toute tranquillité.

⁷⁹⁶*Ibid.*, p. 20.

*Vous savez bien qu'il ne restera rien de l'histoire d'Edgar Poe. Vous y veillerez. Si un détail malencontreux pouvait rappeler l'histoire originale, vous êtes sûr de ne pas manquer de le supprimer au passage*⁷⁹⁷.

Il adopte le point de vue du scénariste, agent tragique d'une fable teintée d'ironie, jusqu'à sa chute paradoxale. Un « auteur de film » certes, mais un *contre-auteur*, chargé de liquider l'œuvre de l'auteur originel, pour des motifs effleurés sans être explicités : ne pas se confronter à Poe (« votre mémoire vous criera casse-cou »), évacuer le « sens caché » de la nouvelle au profit des péripéties simplistes du mélodrame, ne considérer l'écrivain que comme un nom dont la renommée suffira à attirer un public qui « ne lit pas beaucoup »⁷⁹⁸... Ce simplisme volontairement polémique s'atténuera dans les critiques suivantes, qui n'envisageront plus aussi systématiquement l'adaptation hollywoodienne comme une liquidation de l'œuvre source. Jamais autant qu'à cette époque, Achard n'aura intégré l'appareil de production hollywoodien, proximité inédite, et éphémère, alimentant sans doute l'amertume de cette description. Mais il n'est pas indifférent que le processus d'adaptation soit d'abord dépeint comme un conflit entre deux auteurs, peinture manichéenne puisque les premiers paragraphes soulignent d'emblée que l'« auteur de film » n'a pas choisi le bon camp.

Que le scénariste ne soit pas armé, dans le contexte américain, pour conduire un processus qui le dépasse par sa complexité, est illustré par la réception d'*Anthony Adverse* (1936) de Mervin LeRoy, tiré d'un roman d'Hervey Allen. L'enjeu n'est plus ici de dénoncer le traitement réservé à une œuvre première pour laquelle Achard avoue ne pas éprouver – contrairement à celle de Poe – de respect particulier. Mais d'analyser ce qui interdit de fait au seul adaptateur d'imposer ses partis-pris, en particulier quand « les dirigeants de la Warner Brothers » lui imposent leurs décisions, après avoir consulté leur public afin de satisfaire

[...] aux demandes de la majorité.

Anthony Adverse est une preuve de plus qu'un film doit être l'œuvre d'un seul homme.

Comment créer un rythme dans une entreprise soumise à tant de contrôles ? Quel souci de composition garder ? Je ne fais pas fi de l'esprit d'équipe, indispensable à toute collaboration cinématographique. Mac Orlan n'est pas étranger, vous le pensez bien, au succès de la Bandera, ni Robert Riskin à celui de M. Deeds, ni Lajos Biro à celui d'Henri VIII, ni Liam O'Flaherty à celui du Mouchard. Ils en ont assuré la réussite morale. Mais c'est Duvivier, Capra, Korda et John Ford qui sont responsables de la réussite matérielle.

*En Amérique, c'est maintenant devenu presque une règle, les metteurs en scène sont devenus leurs propres producteurs, du moins ceux qu'on en juge dignes*⁷⁹⁹.

D'un côté, le critique postule une distinction toute théorique entre les responsables respectifs de la « réussite morale » puis « matérielle »⁸⁰⁰ du film : le scénariste puis le réalisateur. De l'autre, il admet qu'au-delà de cette distinction semblant promettre au scénariste la responsabilité auctoriale de l'œuvre – du moment que lui en est reconnue la responsabilité

⁷⁹⁷ACHARD M., « *Le chat noir* », *Marianne*, n°100, 19 septembre 1934, p. 11.

⁷⁹⁸*Ibid.*

⁷⁹⁹Id., « *Anthony Adverse* », *Marianne*, n°209, 21 octobre 1936, p. 11.

⁸⁰⁰Cette distinction répond, en l'inversant, à celle proposée par René CLAIR dans son article « Les auteurs de films n'ont pas besoin de vous », *Pour Vous*, n°85, 3 juillet 1930, p. 3.

« morale », avec tout ce que l'adjectif implique, y compris dans le domaine juridique⁸⁰¹ –, c'est finalement au réalisateur qu'il revient d'imposer son autorité. Le *distinguo* est subtil, et même casuistique. La connaissance d'un système dont les lois cardinales sont d'abord pragmatiques l'impose. Domine *in fine* celui qui maîtrise les rouages du système, donc le réalisateur-producteur s'il se montre capable de maîtriser un aspect central : le rythme, la composition. En l'occurrence, ni les quatre scénaristes⁸⁰², ni les deux réalisateurs (Michael Curtiz a également apporté son concours⁸⁰³) d'*Anthony Adverse* ne peuvent revendiquer cette autorité, face aux producteurs-exécutifs. Par ailleurs, Achard refuse d'admettre qu'un film puisse être réussi si ne lui est pas reconnu un auteur principal, à défaut d'être unique.

La situation du scénariste-adaptateur paraît plus favorable dans le contexte français. Des auteurs dramatiques – Guitry, Pagnol, Mirande – adaptent leurs pièces tout en cumulant les fonctions de scénariste, réalisateur, parfois même producteur. Leur statut d'auteur n'est plus discutable, même si la nature de leurs œuvres peut faire débat au sein de la critique. L'autorité de quelques cinéastes participant parfois à l'adaptation d'œuvres dont ils ne sont pas les auteurs – Achard cite le cas de Duvivier, pour le rapprocher de quelques grands réalisateurs anglo-saxons – n'est pas remise en cause. Mais plus que le réalisateur, le scénariste français peut infléchir profondément l'adaptation, en intervenant à la fois aux niveaux structurel et textuel :

À l'encontre de tout ce que l'on pouvait penser, Crime et Châtiment est une grande réussite.

Le dialogue et le découpage de Marcel Aymé condensent très adroitement les idées, les faits et les personnages qui fourmillent dans le livre de Dostoïewsky [sic].

L'auteur de La Rue sans nom a courageusement sacrifié beaucoup du pittoresque extérieur au profit du drame central lui-même.

Il n'a pas oublié cependant qu'il travaillait pour le cinéma et qu'il y avait aussi dans Crime et Châtiment, un roman policier.

Ce roman-là est très réussi et suffirait à assurer le succès du film⁸⁰⁴.

Même si le rôle créatif du réalisateur, Pierre Chenal, est reconnu à la fin de l'article, la responsabilité de l'auteur-adaptateur est première. C'est d'abord lui qui est crédité d'orientations fondamentales : non seulement littéraires (les dialogues), mais plus spécifiquement cinématographiques quand elles touchent à la structure du film – avec toute l'ambiguïté attachée au terme de « découpage » – et à son orientation générique (le « roman policier »). Cette responsabilité est d'autant plus facilement admise que Marcel Aymé est déjà un auteur respecté : *La Table-aux-crevés* (1929) a reçu le prix Renaudot, *La Jument verte* (1933) est un succès de scandale. D'ailleurs, la périphrase « l'auteur de *La Rue sans nom* » désigne aussi bien l'auteur du roman éponyme que le scénariste chargé de son auto-adaptation, Aymé dans les deux cas. En évoquant cette première collaboration d'Aymé avec Chenal, Achard rappelle que l'auteur adapté défend d'autant mieux ses droits moraux qu'il ne laisse à personne d'autre le soin d'adapter ses textes.

⁸⁰¹ JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *op. cit.*, p. 36.

⁸⁰² <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/3974> [site consulté le 10 mars 2018].

⁸⁰³ RODE Alan K., *Michael Curtiz : A Life in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 2017, p. 186.

⁸⁰⁴ ACHARD M., « *Crime et Châtiment* », *Marianne*, n° 135, 22 mai 1935, p. 11.

C'est parce que ce sont des auto-adaptations que *Mollenard*⁸⁰⁵ (1938) et surtout *L'Équipage*⁸⁰⁶ (1935) peuvent être considérées comme d'incontestables réussites. Si ce second film atteint à la perfection, « quoi d'étonnant à cela puisque le scénario est de Kessel ? » *A contrario*, *Marie-des-Angoisses* (1935) souffre de ce que

M. Marcel Prévost [l'auteur du roman adapté] *n'a mis lui-même la main à la pâte et se soit contenté de l'à-peu-près anecdotique de M. André Desmorget* [le scénariste en charge de l'adaptation].

*Celui-ci m'a paru plein de bonne volonté, mais son dialogue pauvre, mou, incertain, était tout à fait insuffisant pour traduire les pensées parfois compliquées et secrètes de personnages que M. Prévost a voulu assez mystérieux*⁸⁰⁷.

Comme dans l'adaptation de *Crime et Châtiment*, le dialogue est intimement lié à la structure du film. Il lui revient au premier chef de « traduire » la subjectivité des personnages, d'extérioriser comme au théâtre une intériorité qui est le territoire privilégié du roman. Il est l'outil d'un déplacement structurel et générique qui situe le cinéma entre le miroir romanesque et la *mimesis* théâtrale. Par ailleurs, Achard évoque, dans ses conférences consacrées au théâtre, les relations privilégiées entretenues par le dramaturge avec ses créatures. Le méta-théâtre pirandellien lui fournit une parfaite illustration de ces relations de réciprocité, à la fois complices et tyranniques, dont il ne faudrait pas rompre le fil.

De manière générale, il reconnaît à l'adaptateur d'un roman le droit de prendre un certain nombre de libertés, voire de trahir l'œuvre littéraire quand la réussite du film en dépend. Cette liberté lui est d'autant plus acquise quand il adapte son propre roman. L'approche du critique est alors essentiellement pragmatique, tandis qu'elle devient plus dogmatique quand il évalue les adaptations de textes dramatiques, dont il attend qu'elles respectent l'essentiel de la structure et des dialogues.

Quand il évalue les films adaptés de pièces, la fidélité devient donc un critère essentiel. Parce qu'il ne le respecte pas, *Le Bonheur* (1935) ne peut être considéré comme une réussite. Achard commence par rappeler son attachement à l'auteur et au texte premiers :

Jacques Deval vous l'a dit : j'aime et j'admire Henry Bernstein.

Jacques Deval vous l'a dit : j'aime et j'admire Le Bonheur.

*C'est d'ailleurs pourquoi je ne trouve pas très satisfaisant le film que Marcel L'Herbier a tiré du drame d'Henry Bernstein*⁸⁰⁸.

Puis il suit une démarche essentiellement comparative afin d'identifier les écarts coupables : ajout d'un long prologue qui échouerait à rendre vraisemblable le projet criminel de Philippe Lutcher, ralentissement du rythme, et enfin, « recours à une idée probablement charmante et puissante et profonde mais qui fausse tout le problème ». Il déplore ici la reconstitution sur un plateau de cinéma du crime commis par le protagoniste, film dans le film d'autant plus pirandellien que la victime – Clara Stuart – y interprète son propre rôle. Comment cette idée peut-elle être à la fois « profonde » et « fauss[er] » l'orientation prise par le film ? Marcel Achard explique qu'elle « diminu[e] sigulièrement l'oeuvre d'Henry Bernstein » en rendant par la suite son « dialogue imprécis, incertain et parfois même inexact – car il s'applique à une

⁸⁰⁵Id., « *Mollenard* », *Marianne*, n°135, 9 février 1938, p. 11.

⁸⁰⁶Id., « *L'Équipage* », *Marianne*, n°158, 30 octobre 1935, p. 11.

⁸⁰⁷Id., « *Marie-des-Angoisses* », *Marianne*, n°148, 21 août 1935, p. 11.

⁸⁰⁸Id. « *Le Bonheur* », *Marianne*, n°123, 27 février 1935, p. 11.

situation différente, à des mobiles modifiés, à d'autres personnages⁸⁰⁹. » L'inflexion pirandellienne imaginée par les adaptateurs frapperait de fausseté ce qui demeure de la pièce originale. Deux logiques auctoriales contradictoires s'affronteraient dans le film, d'autant que Michel Duran, non crédité au générique, aurait participé à l'adaptation⁸¹⁰ : c'est lui qui dénonçait avec vigueur le cinéma théâtral de Pagnol dans les colonnes de *Bonsoir*, en refusant de considérer que le cinéma puisse continuer le théâtre (cf. *supra* 3.2.2.1). Effectivement L'Herbier, tout en intégrant à son projet une réflexion sur la théâtralité, le cinéma et les acteurs, propose autre chose que du théâtre filmé, et ce dès son prologue qui multiplie de manière démonstrative les effets de cadrage et de montage, au point de rappeler ses expérimentations formelles des années vingt. Un faisceau de tensions auctoriales décisives – entre œuvre-source et film adapté, entre le refus d'un cinéma théâtral et l'inflexion métacinématique imposée par les adaptateurs, entre le cinéaste et son producteur⁸¹¹ – se trouve ainsi rassemblé autour du *Bonheur*. L'article d'Achard ne constitue d'ailleurs qu'un jalon dans la réception polémique du film, toujours d'actualité⁸¹². Il sera intéressant d'y revenir quand sera évoquée une autre adaptation de Bernstein, encore plus infidèle que celle proposée par L'Herbier : *Orage* (1938), adapté par... Marcel Achard (cf. *infra*. 5.2.2.2).

En définitive, si la démarche de Marcel Pagnol ou Sacha Guitry est donnée comme un idéal, c'est que non contents de se limiter le plus souvent à des auto-adaptations ou du moins de tirer les adaptations vers leur univers et vers le théâtre (*Angèle*), ces auteurs continuent sur les plateaux ce qu'ils ont commencé sur scène. L'adaptation devient un processus de transposition ou de relais et non plus de déconstruction, à rebours de la fable nihiliste relatée en introduction de l'article liminaire de 1934⁸¹³.

L'auto-adaptation constituerait-elle un gage de réussite ? Alfred Savoir le met en doute quand, dans sa recension de la version filmée de *La Belle Marinière* (1932), écrite par Achard à partir de sa pièce éponyme, il affirme non seulement que ce « n'est pas un bon film », mais qu'« il ne pouvait en être autrement ». En effet, « *La Belle Marinière* est une rareté. C'est une des très rares comédies qui ne contiennent absolument pas de film. [...] Je ne connais qu'une seule pièce qui soit moins cinématographique que *La Belle Marinière*, c'est *Bérénice*⁸¹⁴. » Le rapprochement avec l'œuvre racinienne montre qu'il ne s'agit pas de condamner la pièce. Comme dans l'article consacré par Achard à l'antinomie supposée entre les esthétiques théâtrale et cinématographique⁸¹⁵, le théâtre de Racine sert de repère, en incarnant l'essence d'un théâtre du verbe, un théâtre typiquement français⁸¹⁶ organisé autour d'une situation minimale donc anti-cinématographique. Du point de vue de Savoir comme d'Achard, le spectateur de cinéma demeure avide de péripéties. Par conséquent, il est des œuvres plus facilement adaptables que d'autres, certaines s'avérant même inadaptables.

⁸⁰⁹*Ibid.*

⁸¹⁰VIVIANI C., « Bonheur du théâtre, Bonheur du cinéma », intervention dans le cadre du colloque consacré à Henry Bernstein à l'I.M.E.C., 9 novembre 2016.

⁸¹¹L'Herbier, victime d'un accident pendant le tournage du *Bonheur*, lança une longue procédure judiciaire permettant *in fine*, en janvier 1938, de réaffirmer le rôle du cinéaste et son auctorialité face au producteur. Il s'agirait même du premier triomphe sans ambiguïté de la cause d'un réalisateur-auteur en justice : JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *op. cit.*, p. 104-105.

⁸¹²En témoigne notamment l'échange entre Chantal MEYER-PLANTUREUX, Geneviève SELLIER et Christian VIVIANI, à la suite de l'intervention que ce dernier a consacré au film de L'Herbier, le 9 novembre 2016 : faut-il considérer le film comme un dérivé appauvri de la pièce ? En a-t-il enrichi la substance ? Le débat ne semble pas tranché.

⁸¹³ACHARD M., « *Le chat noir* », art. cit.

⁸¹⁴SAVOIR A., « *Vivons cachés/La Belle Marinière* », *Marianne*, n°10, 28 décembre 1932, p. 11.

⁸¹⁵ACHARD M., « Romance avec ou sans parole », art. cit.

⁸¹⁶PLANA M., *op. cit.*, p. 147.

3.2.3.3 L'adaptabilité

Selon Achard, deux aspects peuvent poser problème, au point d'imposer des transformations radicales ou de remettre en question la légitimité du processus d'adaptation : la psychologie des personnages, en particulier quand ils sont issus de textes romanesques ; la féerie ou la stylisation du cadre, plus adaptées à la scène qu'à l'écran.

Si, passant de la scène à l'écran, *Le Bonheur* semble avoir perdu sa substance, c'est que « la tâche de L'Herbier était d'ailleurs périlleuse et délicate.

Le Bonheur n'est pas, en effet, seulement un drame.

C'est aussi un drame psychologique, et souvent des plus subtils.

*Le caractère principal, celui de Philippe Lutcher, qu'Henry Bernstein avait magistralement traité dans la pièce qu'il avait éclairée de cent répliques profondes, paraît un peu obscur et parfois même tout à fait incompréhensible au spectateur du film de Marcel L'Herbier*⁸¹⁷.

Alfred Savoir comme Marcel Achard se rejoignent pour juger difficilement adaptable par nature un théâtre (*Phèdre, Bérénice, La Belle Marinière, Le Bonheur*) que l'on qualifiera de « psychologique » dans la mesure où il cerne grâce au discours des figures complexes, mues par des pulsions contradictoires, voire inconscientes. Le processus d'adaptation, en supprimant ou en redistribuant une partie des répliques, rend incertaine la caractérisation du protagoniste. À l'orée du parlant, Achard avançait que « les personnages ne peuvent pas, dans les *talkies*, expliquer leurs états d'âmes au cours d'une longue tirade. Ils ne disposent que de quelques répliques⁸¹⁸. » Sa réception enthousiaste des films de Pagnol et Guitry, remarquables par leur extrême loquacité, montre qu'il a pour partie renoncé à ce dogme peu cohérent. Au fil des critiques, il continue pourtant à considérer de manière ambivalente les formes plus spécifiquement théâtrales du discours. D'un côté, il juge les scènes essentiellement verbales comme « anti-cinématographiques » (qualificatif flottant s'il en est, puisqu'il peut l'appliquer à un grand film dont il salue la réussite, comme *Angèle* ou *Faisons un rêve*). De l'autre, la mutilation du texte dramatique fait s'effondrer une architecture complexe et met en péril l'équilibre du film. Encore considère-t-il, dans le cas du *Bonheur*, les partis-pris adoptés par les adaptateurs comme responsables, pour partie, de leur échec. Et nous avons vu que l'auto-adaptation permettrait de retrouver un nouvel équilibre, grâce à la connaissance intime par l'auteur de sa construction dramatique, de ses répliques et de ses personnages, trois aspects inextricablement liés.

Quand la psychologie constitue la matière d'un récit romanesque et non plus d'une pièce, l'adaptabilité est considérée comme plus incertaine, la perte de substance plus profonde. La difficulté est d'autant plus grande que ce sont les adaptations de roman auxquelles Achard reproche le plus régulièrement la reprise des formes spécifiquement théâtrales du discours, en particulier le monologue ou les longs dialogues⁸¹⁹, qui permettent justement aux arts mimétiques d'extérioriser les développements psychologiques que peut aisément rapporter le narrateur romanesque. L'hybridation des arts demeurerait-elle suspecte, contre-nature ? Sa critique d'*Amok* (1934) propose une autre explication, en faisant clairement la part de ce qu'il considère comme les potentialités et les limites du septième art :

⁸¹⁷ACHARD M., « *Le Bonheur* », art. cit.

⁸¹⁸Id., « Romance avec ou sans parole », art. cit.

⁸¹⁹*La Femme et le Pantin* (*Marianne*, n°139, 19 juin 1935, p. 11) ; *Anna Karenine* (*Marianne*, n°173, 12 février 1936, p. 11) ; *Le Puritain* (*Marianne*, n°274, 19 janvier 1938, p. 17).

Amok est tiré d'un roman de Stefan Zweig. Mais, cette nouvelle était-elle, en soi, une excellente matière cinématographique ? Il est permis d'en douter.

Que le réalisateur ait été séduit à l'idée de rendre l'atmosphère pesante, les pluies terrifiantes, la vie larvaire de l'archipel malais et jusqu'à cette fièvre démentielle, qui pousse les êtres à tuer sans raison, c'est naturel. Et c'est bien pourquoi la première partie du film, qui est une description admirable des lieux et de l'atmosphère, nous faisait attendre un chef-d'œuvre.

Quel n'est, d'ailleurs, pas le talent de M. Ozep, qui peut réussir un documentaire sur les jungles malaises, dans les studios de Joinville-le-Pont ?

Les choses ne se gâtent qu'au moment où M. Ozep nous présente ses personnages et se trouve aux prises avec son histoire.

C'est qu'en effet, privés de l'explication psychologique que Stephan Zweig donnait de leurs caractères, les deux héros du film se trouvent être à peu près incompréhensibles pour le public. La première scène qui les met en présence, bien qu'absolument fidèle à l'esprit du roman, paraît schématique, arbitraire et déroutante. Et même risible, par endroits⁸²⁰.

Il délimite ainsi pour l'art cinématographique parlant un territoire restreint : il peut proposer une reconstitution convaincante d'un climat, au point de retrouver la puissance poétique du documentaire. Il se situe alors dans la droite ligne de la tradition naturaliste, en créant une atmosphère mettant en évidence les interrelations entre êtres et lieux. Il ne peut en revanche rivaliser avec la narration romanesque et explorer la psyché de ses personnages, en dehors d'un processus d'extériorisation exploitant, non sans risque, les ressources de l'acteur, du dialogue et du décor. Encore ce décor ne doit-il pas s'émanciper des conventions réalistes. Toutes les tentatives visant à transposer au cinéma des pièces situées dans un cadre féerique ou stylisé sont étrillées. En définitive, le cinéaste et ses scénaristes peuvent s'inspirer de la démarche d'Antoine (au théâtre comme au cinéma), mais non du théâtre symboliste, des mises en scène épurées du Cartel ou des fantaisies shakespeariennes :

Quand Shakespeare fit représenter le Songe d'une nuit d'été, on disposait de moyens techniques extrêmement réduits. Le décor était représenté par un écriteau portant ces mots : Ici un arbre ; ici un palais.

Le spectateur faisait l'effort d'imagination que la Compagnie Warner a demandé au plus grand metteur en scène du monde : Max Reinhardt.

Je ne crois pas qu'on puisse rendre responsable Max Reinhardt du demi-échec de cette tentative.

Car le plus grand metteur en scène n'égalera jamais dans ses réalisations les rêves, les imaginations du plus humble de ses spectateurs.

Les plus belles filles d'Hollywood ne seront jamais assez éthérées pour satisfaire l'idée qu'il se fait d'une fée.

⁸²⁰Id., « Romance avec ou sans parole », art. cit.

*Le brouillard le plus admirablement imité ne sera jamais aussi fluide que le brouillard d'un songe*⁸²¹.

Du théâtre au cinéma, l'évolution n'est pas seulement historique et esthétique. Elle touche également les positions attribuées au spectateur et au metteur en scène : le premier se trouve privé de son rôle de co-créateur au profit du second, qui impose trop précisément sa vision à cause de l'impératif mimétique enjoint au cinématographe. Au passage, c'est la médiation entre l'auteur et son public qui est abîmée, en même temps que la capacité du théâtre à les faire se rejoindre dans un songe commun. Achard a déjà évoqué, lors de sa rencontre avec Dullin, cette capacité du théâtre à fabriquer des ombres puis à les offrir aux spectateurs, ou la proximité entre les processus créatif et onirique.

Il parvient ainsi à conjoindre deux de ses objectifs théoriques, aussi récurrents qu'inatteignables : tracer une ligne de partage entre théâtre et cinéma ; circonscrire le rôle du metteur en scène au sein du processus créatif. Cette conjonction ne va pas sans flottement : la potentialité imaginative et onirique dont il déplore la perte s'est-elle évanouie à cause du passage synchronique de la scène à l'écran, ou du glissement diachronique de l'ère des auteurs (Shakespeare) à celle des metteurs en scène (Reinhardt) ? Comme Reinhardt est connu pour ses spectaculaires mises en scène théâtrales davantage que pour ses activités cinématographiques, la réponse demeure incertaine. Les deux constats ne se superposent pas rigoureusement. Ils se rejoignent surtout autour d'une même nostalgie devant la perte des imaginaires dont serait responsable l'évolution des pratiques culturelles autant que le processus d'adaptation en tant que tel.

Le même jugement sans appel condamne *Les Verts Pâturages/Green Pastures* (1936) de Mark Connelly et William Keighley qui « ne satisfait pas » le critique au point qu'il en déduit une théorie générale :

Le cinéma parlant n'est pas un moyen d'expression pour la féerie. Les observations qu'on a pu faire au sujet du Songe d'une nuit d'été de Reinhardt et d'Alice au pays des merveilles, s'imposent au sujet de Green Pastures. [...]

La poésie du cinéma est réaliste. Elle est même le plus souvent naturaliste, réserve faite de Charlie Chaplin, de quelques films de W. C. Fields et des frères Marx. Ses excursions dans le fantastique ont toujours été sévèrement punies, à l'exception peut-être de Peter Ibbetson.

*Le détail est poétique au cinéma : mais le détail vrai. Un rideau qui flotte au vent, une fleur oubliée, un silence nécessaire*⁸²².

Contrairement au critère verbal, le critère réaliste se retrouve avec une relative cohérence au fil des critiques : dans le dernier de ses articles publiés dans *Marianne*, Achard loue encore le « réalisme poétique⁸²³ » de *Prisons sans barreaux* (1938) de Léonide Moguy, avec qui il collaborera pour *Le Déserteur/Je t'attendrai* (1939). Dudley Andrew rappelle ce que ce célèbre oxymoron doit à la littérature naturaliste⁸²⁴. Le cinéma *parlant* (la nuance est d'importance et souligne à quel point Achard ne le confond pas avec l'art du muet) est d'essence réaliste. Son projet doit être mimétique (représenter le pittoresque d'un lieu, les rapports humains, un caractère) ou documentaire, y compris quand les fictions capturent la

⁸²¹ Id., « *Le songe d'une nuit d'été* », *Marianne*, n°165, 18 décembre 1935, p. 11.

⁸²² Id., « *Green Pastures (Verts pâturages)* », *Marianne*, n°218, 23 décembre 1936, p. 11.

⁸²³ Id., « *Prisons sans barreaux* », *Marianne*, n°280, 2 mars 1938, p. 17.

⁸²⁴ ANDREW D., *op. cit.*, p. 160-163.

persona d'actrices (Marlene Dietrich, Mae West⁸²⁵) que le dramaturge aime retrouver de film en film.

Pourtant, lorsque Achard réalise *La Valse de Paris*, ce n'est pas du cinéma de Duvivier, Pagnol ou Renoir qu'il s'inspire, mais plutôt de l'opérette et des *musicals* lubitschiens. Si Lubitsch est un maître du détail, son réalisme épuré n'est pas naturaliste et exprime surtout « la victoire du style sur la réalité⁸²⁶ » : dans *La Veuve Joyeuse*, adapté d'une opérette féerique⁸²⁷, le bichon virant du noir au blanc montre que le cinéaste n'est pas démesurément attaché à la vraisemblance. Or, c'est la seule idée dont Achard revendique systématiquement la paternité quand il évoque sa participation à l'écriture du film. Idée irréaliste, mais qui respecte encore le dogme du « détail vrai » dans la mesure où elle souligne le basculement d'une situation prosaïque (la veuve torturée par le désir renonce aux appareils du deuil) grâce à un accessoire concret et poétique. Aussi le paradoxe n'est-il qu'apparent pour Marcel Achard qui se refuse obstinément à renoncer à son goût de la fantaisie et du rêve au nom de considérations toutes théoriques.

3.2.3.4 L'adaptation : art poétique

Au fil des articles, le processus d'adaptation est donc décortiqué en se fondant sur des attendus théoriques, concernant notamment les spécificités attribuées aux arts (cinéma, théâtre, roman), le rapport à l'œuvre source ou son adaptabilité supposée. Mais ces attendus manquent de stabilité et de cohérence. Ils évoluent au fil des critiques sans être définis de manière précise, ce qui explique que tant d'articles associent des appréciations contradictoires, parfois habilement dissimulées derrière des formules paradoxales. Spectateur, amateur de cinéma, Achard propose moins une pensée cohérente qu'une série de réactions ou de propositions, instables par nature. Mais parce que ce spectateur est également un praticien, les attendus théoriques peuvent être contrebalancés, voire contestés, par des attentes plus pragmatiques, et plus stables, prenant en compte l'efficacité dramatique ou commerciale.

C'est pourquoi les textes critiques distinguent une succession d'opérations inhérentes au processus d'adaptation. La première d'entre elles impose d'identifier l'essence de l'œuvre source, toujours évoquée même si à travers des expressions variées : le « charme primitif⁸²⁸ », la « véritable histoire⁸²⁹ », le « sujet⁸³⁰ ». Encore faut-il ne pas se laisser leurrer par le sujet apparent, l'arbre pouvant cacher la forêt. Ainsi, plus que le lesbianisme, « le véritable sujet [d'*Ils étaient trois* (1936) de William Wyler] est la méchanceté de la petite fille et le malheur qu'elle cause. Peu importe le caractère des accusations qu'elle porte⁸³¹. » Au passage, en prétendant isoler la substantifique moelle, le critique-adaptateur impose déjà ses propres inflexions, non dénuées d'arrière-pensées normatives et idéologiques. Achard, qui n'explique jamais pourquoi l'homosexualité ne constituerait pas un des thèmes centraux de la pièce de Lilian Hellman, semble confondre « véritable sujet » et « sujet acceptable » du point de vue des normes dominantes. Or, cette phase de repérage paraît fondamentale puisque elle permet d'évaluer l'adaptabilité du texte littéraire avant d'en reprendre l'essence, qui va orienter le

⁸²⁵ACHARD M., « Le nouveau Mae West », *Marianne*, n°141, 3 juillet 1935, p. 11.

⁸²⁶NACACHE Jacqueline, *Lubitsch*, Paris, Edilig, 1987, p. 174.

⁸²⁷Je reprends ici la classification de Rick ALTMAN, qui intègre le film de Lubitsch dans la catégorie des « Fairy Tale Musicals » (*The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 372).

⁸²⁸ACHARD M., « *Impétueuse jeunesse* », *Marianne*, n°187, 20 mai 1936, p. 11.

⁸²⁹Id., « *Anna Karenine* », art. cit.

⁸³⁰Id., « *Une nuit à l'opéra/Ils étaient trois...* », *Marianne*, n°188, 27 mai 1936, p. 11. ; « *Les Bas Fonds* », *Marianne*, n°217, 16 décembre 1936, p. 11.

⁸³¹Id., « *Ils étaient trois...* », art. cit.

projet cinématographique.

La deuxième étape distingue ce qui, dans l'œuvre source, peut être repris de ce qui doit être transposé, voire supprimé si cette transposition s'avérait problématique. Nous avons vu que ce tri était considéré de manière très variable en fonction du genre littéraire et de l'auteur : un roman de Giono pourra être traité avec davantage de liberté qu'une pièce de Bernstein, dramaturge proche d'Achard. D'ailleurs, Jean Renoir « est un metteur en scène bien trop excellent pour avoir coupé aucune des scènes, aucune des répliques importantes de la pièce⁸³² » de Maxime Gorki, *Les Bas-fonds*. Le roman peut voir disparaître ses descriptions ou les monologues intérieurs de ses personnages, difficilement transposables, même si cela pose problème quand son enjeu est essentiellement psychologique ; l'œuvre dramatique, quant à elle, est un bloc verbal qui doit être retaillé avec les plus grandes précautions.

Enfin, l'adaptateur dispose d'un certain nombre d'options pour réussir les inévitables transpositions. Puisqu'il s'agit avant toute chose de préserver l'essence de l'œuvre première, le scénariste doit opérer un travail de condensation : *Dodsworth* de Sinclair Lewis « était un chef-d'œuvre. Le film [de William Wyler] en est un autre. On a supprimé les épisodes de Londres, mais ce qu'on a gardé est l'essence même du roman⁸³³. » De même, c'est en « condens[ant] », les idées qui « fourmillent dans⁸³⁴ » *Crime et Châtiment* que Marcel Aymé a réussi son adaptation de Dostoïevski. Encore ce processus n'est-il pas sans risque. Parce qu'il a resserré son intrigue autour d'un enjeu qui n'est plus celui du roman qu'il adapte, *Mondes privés/Private Worlds* (1935) de Gregory La Cava déçoit :

Plusieurs erreurs ont été commises, me semble-t-il, dans l'adaptation qu'on en a faite.

La première et la plus grave est d'avoir décentré le personnage principal.

Celui-ci était évidemment la jeune femme normale qu'on introduisait dans ce milieu incroyable.

Tous les autres personnages gravitaient autour d'elle.

C'était elle qui était surprise, bouleversée, attendrie, terrifiée par les actes des fous et de leurs docteurs.

On a poussé les docteurs au premier plan.

C'est d'eux qu'on a fait les vedettes⁸³⁵.

L'adaptateur est un archer qui doit bien viser afin de ne pas manquer sa cible, ou un géomètre rigoureux comme le souligne l'isotopie du centre. Autour de ce centre, peuvent être ajoutés des épisodes spécifiquement cinématographiques, selon une logique d'addition à la fois inverse et complémentaire de l'opération de concentration. Elle ne se justifie qu'à la condition d'être motivée par des considérations pragmatiques : échapper à l'écueil du théâtre filmé, compenser la perte de passages inadaptables ou souligner des aspects retenus par l'adaptateur pour leur importance, leur proximité avec le centre de l'œuvre. Ainsi, toujours à propos des *Bas-fonds* :

Mais la pièce entière de Gorki se passait dans un asile de nuit, dans un décor unique.

Il fallait se résigner à faire du théâtre photographié ou à inventer quelque chose.

⁸³²Id., « *Les Bas-Fonds* », art. cit.

⁸³³Id., « *Dodsworth/Mister Flow* », *Marianne*, n°212, 11 novembre 1936, p. 11.

⁸³⁴Id., « *Le Voile des illusions/Crime et Châtiment* », art. cit.

⁸³⁵Id., « *Mondes privés* », *Marianne*, n°136, 29 mai 1935, p. 11.

Jean Renoir se résigna à inventer.

Et il est bien vrai que si les épisodes de génie sont de Gorki, les épisodes cinématographiques sont de Jean Renoir. Il y a trois épisodes cinématographiques : l'épisode du baron, celui de la guinguette et celui de l'assassinat⁸³⁶.

Compte tenu de leur imprécision sémantique, nous n'approfondirons pas ici la dichotomie du « génie » et du « cinématographique », si ce n'est pour noter qu'elle prolonge la distinction entre les responsabilités « morales » et « matérielles » attribuées respectivement au scénariste et au réalisateur deux mois auparavant⁸³⁷. Achard continue à se présenter comme un fidèle défenseur de la prééminence auctoriale du scripteur.

Autre option régulièrement évoquée : la transposition, l'adaptation au contexte, qui doit permettre au spectateur de se situer de plein pied avec les personnages. Peut-être est-elle justifiée par la nature réaliste du cinéma ou les attentes du public populaire : le critique ne le précise pas. Mais il considère qu'un trop fort décalage dans le temps est responsable de l'échec du *Roman d'un jeune homme pauvre* (1935)⁸³⁸. En l'occurrence, le producteur est jugé responsable de cette erreur. Connaissant mal les attentes de son public, il n'a pas jugé bon de faire évoluer la caractérisation du protagoniste afin de le rendre plus contemporain. Le réalisateur – Abel Gance, pourtant – n'est même pas cité, mais il est vrai que son rôle a dû demeurer limité pour ce film de commande⁸³⁹. Quant au *Puritain* (1938) de Jeff Musso, c'est cette fois-ci un décalage culturel qui conduit Achard à émettre une réserve, bien qu'il défende le film. En effet, « le personnage que nous propose Liam O'Flaherty, le célèbre auteur du *Mouchard*, n'est vraisemblable que dans les pays anglo-saxons et c'est une singulière idée de l'avoir pris pour héros d'un film français⁸⁴⁰ », c'est-à-dire d'avoir tourné dans un décor français un drame dont le protagoniste ne peut être qu'anglais. Parce que partielle, la transposition crée un hiatus regrettable.

Le film séduit pourtant car « l'histoire est supérieurement construite⁸⁴¹. » Or, l'adaptateur est avant tout un constructeur d'intrigue, souvent issu de la sphère littéraire. Toutes les adaptations présentées comme exemplaires en témoignent. Comme au temps du muet, la science de la construction et du rythme est célébrée pour sa transversalité. Elle permet aux scénaristes et au cinéaste d'être fidèles au projet de l'auteur du texte adapté tout en exploitant les spécificités de l'art cinématographique. Un film de Marc Allégret est censé en offrir l'éclatante démonstration :

SOUS LES YEUX D'OCCIDENT est un grand film. Probablement un des meilleurs films français réalisés jusqu'ici.

Du roman de Joseph Conrad, les scénaristes Wilhem et Lustig ont tiré un découpage admirable, violent, vivant, pittoresque et rapide. Enfin ! un film français qui remue, qui avance, qui a un rythme

⁸³⁶Id., « *Les Bas-Fonds* », art. cit.

⁸³⁷Id., « *Anthony Adverse* », art. cit.

⁸³⁸Id., « *Le Roman d'un jeune homme pauvre* », *Marianne*, n°176, 4 mars 1936, p. 11.

⁸³⁹ICART Roger, « Abel Gance, auteur et ses films alimentaires », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 06 mars 2006, consulté le 11 juin 2017. URL : <http://1895.revues.org/58> ; DOI : 10.4000/1895.58. §8.

⁸⁴⁰ACHARD M., « *Le Puritain* », *Marianne*, n°274, 19 janvier 1938, p. 17.

⁸⁴¹*Ibid.*

personnel ! [...] Dans *Sous les yeux d'Occident*, le malheur fond sur Razounov dans un rythme parfait et, si j'ose dire, avec le style impeccable d'un cheval de course. [...]

On voit que la fatalité joue, dans *Sous les yeux d'Occident*, le rôle principal. Invisible, elle dicte pourtant les actes de tous les personnages. C'est comme une espèce d'Arlésienne encore plus implacable que l'autre. Dans la construction de cette machine infernale construite pour perdre un homme, Conrad n'a pas pris moins de soins que les dieux de Jean Cocteau pour Oedipe.

Chaque mouvement de lui ou des autres enlève un peu plus Razounov.

C'est ce qu'ont merveilleusement compris les scénaristes. Le film ne comporte pas une bavure, pas une redite. Il avance inexorablement.

La mise en scène est aussi parfaite que le scénario. On avait fait à Marc Allégret la réputation — d'ailleurs enviable — du meilleur metteur en scène français, léger, spirituel et fin, réputation que les foudroyantes réussites de *Lac aux Dames* et de *Mam'zelle Nitouche* justifiaient pleinement. Son coup d'essai dans le tragique est un coup de maître. Il a de la force, de la rigueur, un sens profond du mystère des choses, il sait le prix d'un silence. *Sous les yeux d'Occident* le pousse au tout premier rang des metteurs en scène français. Et tant il est vrai que tout est excellent dans un excellent film, l'article du critique se transforme en un long palmarès⁸⁴².

Cette critique est publiée dans *Marianne* le 25 mars 1936, alors que s'ouvre la première page d'une longue collaboration entre Achard et Allégret. Le 26 mars 1936⁸⁴³, soit le lendemain de la publication de l'article consacré à *Sous les yeux d'Occident*, le premier s'engage à proposer un scénario original qui doit être réalisé par le second : *Le Paquebot partira à midi*, autre projet avorté après une première tentative au début de cette même année.

La chronologie souligne à quel point les activités critique et scénaristique peuvent se superposer, en un curieux mélange des genres. Que l'admiration enthousiaste exprimée tout au long de l'article soit feinte ou sincère importe moins que les liens tissés entre cet article et le scénario écrit en parallèle. Jan Lustig, dont il vante dans *Marianne* le « découpage admirable », est justement chargé de l'assister dans le découpage de ce nouveau projet, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Retenons pour l'heure un détail frappant, et significatif. Son protagoniste est un photographe dont la virtuosité s'exprime dès la première scène, quand il lance son appareil de prise de vue en l'air avant de le cueillir au vol « comme un djiguite⁸⁴⁴ [qui] ramasse un mouchoir au galop de son cheval⁸⁴⁵ ». Ainsi, le « style impeccable d'un cheval de course⁸⁴⁶ » s'offre aussi bien dans l'article que dans le scénario original comme une métaphore soulignant l'imparable efficacité de la conduite du récit et de sa pré-visualisation, prévue dès l'écriture scénaristique. À partir de là, tout se soumet à sa loi : implacable mécanique narrative (tragique dans *Sous les yeux d'Occident*, dramatico-burlesque dans *Le Paquebot partira à midi*), virtuosité du découpage, rigueur du réalisateur qui doit se

⁸⁴²Id., « *Sous les yeux d'Occident/Samson* », *Marianne*, n°179, 25 mars 1936, p. 11.

⁸⁴³Id., lettre adressée à André Aron, datée du 26 mars 1936. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*.

⁸⁴⁴Djiguites : cosaques virtuoses de l'acrobatie équestre, et qui s'affrontent au cours de compétitions.

⁸⁴⁵*Le Paquebot partira à midi*, découpage technique, BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, p. 2.

⁸⁴⁶ACHARD M., « *Sous les yeux d'Occident/Samson* », art. cit.

montre digne du scénario. La production d'un film est assimilée à une course de relais, en particulier quand il s'agit d'une adaptation : les scénaristes comprennent « parfaitement » les intentions de l'auteur, puis les retranscrivent dans un découpage technique dont le metteur en scène se révèle le rigoureux illustrateur.

La métaphore équestre hérite de la conception de la caméra comme un outil traduisant fidèlement en images le scénario, conception qui dominait au début des années vingt chez les rédacteurs de *Bonsoir*. Conception utopiste qui co-existe avec une compréhension plus lucide du processus de production.

3.2.3.5 L'adaptation : perspectives

Après ce premier rapprochement, il est possible d'envisager d'autres mises en perspective, en mettant en regard les conceptions formulées par Achard avec celles de scénaristes-dialoguistes contemporains exerçant une activité journalistique afin de mieux en cerner l'ambivalence et la singularité.

Comme Achard, Jeanson revendique une plus grande reconnaissance de l'auteur du texte adapté et du scénariste, face aux producteurs⁸⁴⁷ quand l'ordonnance Frémicourt reconnaît en 1935 ces derniers comme des co-auteurs, face au réalisateur le plus souvent. Ainsi, *Jean de la Lune*, qui lui semble sauver le cinéma parlant de la médiocrité pour en faire un art complet (visuel, parlant et musical), est indubitablement un film « de Marcel Achard⁸⁴⁸ » même si Jean Choux en est le réalisateur. Systématiquement, l'auteur se confond (lexicalement et sémantiquement) avec le scénariste, particulièrement quand ce dernier a également écrit l'œuvre adaptée. Cette revendication est assez peu nuancée, au point de susciter l'ire de Duvivier qui lui demande de davantage prendre en compte le rôle créatif du réalisateur⁸⁴⁹.

Pierre Bost attendra la fin des années trente pour devenir dialoguiste. Mais il publie de nombreux articles consacrés au cinéma entre 1927 et la fin des années trente. Il adopte une position plus souple que Jeanson, si bien qu'il peut considérer le réalisateur comme l'auteur principal du film, y compris dans le cadre de l'adaptation. Ainsi, il identifie chez Jean Renoir une thématique commune à l'adaptation des *Bas-fonds* et à deux autres films (*Le Crime de M. Lange* et *La Grande Illusion*) réalisés à partir d'un scénario original : « M. Renoir est un homme qui revient à certains thèmes ; qui a quelque chose à dire⁸⁵⁰. » Le rôle du metteur en scène peut être déterminant au cours du processus d'adaptation, compris comme un savant jeu d'équilibre : « Un metteur en scène doit-il rester fidèle à l'œuvre qu'il adapte ? Évidemment oui. Mais il faut bien aussi qu'il la transpose ; sinon, quel plaisir aurait-il à faire son film⁸⁵¹ ? » Comme Jean Aurenche⁸⁵², il considère que l'auteur peut être tantôt le scénariste, tantôt le metteur en scène. Ainsi, *Gribouille* (1937), scénario original écrit par Achard et réalisé par Marc Allégret, le fait s'interroger : « Quel est l'auteur d'un film ? C'est une grande question, et à laquelle on ne peut répondre une fois pour toutes⁸⁵³ ». Si Achard adopte souvent la même posture que Jeanson, sa pensée critique se rapproche davantage de celle de Bost, dans la

⁸⁴⁷JEANSON H., « Auteurs à la mors-moi le doigt », *Le Canard enchaîné*, 15 mai 1935, repris dans *Jeanson par Jeanson*, p. 107.

⁸⁴⁸Id., « Le cinéma français doit vivre libre », *Le Merle blanc*, 3 novembre 1939, repris dans *Jeanson par Jeanson*, p. 231-233.

⁸⁴⁹DUVIVIER Julien, réponse à la lettre ouverte d'Henri Jeanson, « Cinévie remplace la poste dans la 'querelle' Jeanson-Duvivier », in *Cinévie*, n°5, 31 octobre 1945, p. 2.

⁸⁵⁰BOST Pierre, « *La Grande Illusion* », *Vendredi*, 18 juin 1935, repris dans *La Matière d'un grand art, Écrits sur le cinéma des années 1930*, Le Raincy, La Thébaïde, Coll. « Au marbre », 2016, p. 227.

⁸⁵¹Id., « *Madame Bovary* », *Les Annales politiques et littéraires*, 19 janvier 1934, repris dans *La Matière d'un grand art*, p. 372.

⁸⁵²AURENCHE J., *La Suite à l'écran*, p. 226.

mesure où il ne campe jamais sur des positions définitives. Comme celle d'Achard, l'approche critique de Bost est essentiellement pragmatique, qu'il envisage la nécessité de supprimer certains épisodes narratifs afin de se concentrer sur l'anecdote ou la difficulté de transposer l'intériorité psychologique romanesque⁸⁵⁴.

De même, il existe des similitudes entre leurs appréciations de l'influence théâtrale. À l'image de nombreux intellectuels, tous deux considèrent au début du parlant que les deux arts doivent être nettement différenciés. Bost se montre sévère pour le « théâtre photographié », qu'il s'agisse de *Jean de la Lune*⁸⁵⁵ ou du *Boudu* (1932) de Renoir⁸⁵⁶. C'est ironiquement qu'il présente « comme un "genre cinématographique" cette polycopie du théâtre qui n'a d'autre intention que d'étendre son rayonnement⁸⁵⁷. » Sa position prend donc le contre-pied de celle théorisée puis mise en application par Pagnol à la même époque, et souvent mal comprise par ses contemporains : considérer le cinéma comme un prolongement du théâtre. Bost admet néanmoins que l'intégration de « morceaux de cinéma⁸⁵⁸ » au sein des pièces filmées s'avère souvent problématique. Comme Achard, il estime que Pagnol a tort de vouloir « remplacer le théâtre par le cinéma⁸⁵⁹ ». À l'un comme à l'autre, *César* apparaît décevant⁸⁶⁰ justement à cause d'un déséquilibre qui fait basculer le film du côté d'une cinématographicité trop prégnante. Si bien qu'en définitive, tous deux s'éloignent des positions dogmatiques qu'ils avaient adoptées au début du parlant pour explorer une troisième voie, entre le « théâtre photographié » – qui n'offre qu'une polycopie – et l'invention purement cinématographique – qui distrait de l'essentiel –, troisième voie ouverte par Pagnol et Guitry dans leurs meilleurs films. Ils célèbrent d'ailleurs *Angèle* tout en admettant que le film va à l'encontre de leurs conceptions initiales : réussite paradoxale d'un film dont la valeur excède ses mérites spécifiquement cinématographiques, pour Achard⁸⁶¹, tandis que Bost admet qu'il s'agit d'un « film extraordinaire » même si « M. Pagnol semble avoir tiré du livre de M. Giono une pièce, de laquelle, ensuite, il a tiré un film » et si ce film naît de « la rencontre de deux génies [Giono et Pagnol] imperméables l'un à l'autre⁸⁶². » La nature même de l'adaptation justifie cette genèse singulièrement tortueuse, imposant des embardées vers des cadres génériques inattendus. C'est dans le cadre de l'adaptation que s'opèrent ces rencontres entre des arts et créateurs *a priori* inconciliables, amplifiant la nature conflictuelle d'une production cinématographique qui repose sur la collaboration de plusieurs auteurs. Contrairement au point de vue obstinément exposé par Jeanson, le conflit n'est plus seulement présenté comme une situation problématique imposant de défendre pied à pied une position menacée, mais comme une donnée positive participant du processus créatif. Bost l'a explicitement admis à partir du moment où il est devenu dialoguiste :

⁸⁵³BOST P., « Gribouille », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 octobre 1937, repris dans *La Matière d'un grand art*, p. 300.

⁸⁵⁴Id., « Madame Bovary », art. cit., p. 373.

⁸⁵⁵Id., « Jean de la Lune », *Les Annales politiques et littéraires*, 1er juin 1931, cité dans *La Matière d'un grand art*, p. 48.

⁸⁵⁶Id., « Boudu sauvé des eaux », *Les Annales politiques et littéraires*, 2 décembre 1932, repris dans *La Matière d'un grand art*, p. 45-48.

⁸⁵⁷Id., « Topaze », *Les Annales politiques et littéraires*, 27 janvier 1933, repris dans *La Matière d'un grand art*, p. 57.

⁸⁵⁸*Ibid.* Il regrette que Louis Gasnier, « le metteur en scène [de *Topaze* (1933)], pour sauver quelque chose de ses droits d'interprète, tente d'introduire encore dans son film, ici ou là, quelques scènes de pures images. »

⁸⁵⁹Id., « Le Schpountz », *Vendredi*, 29 avril 1938, repris dans *La Matière d'un grand art*, p. 166.

⁸⁶⁰*Ibidem* ; ACHARD M., « César », art. cit.

⁸⁶¹ACHARD M., « Coup d'œil sur la saison 1934 – 1935 : la production française », art. cit.

⁸⁶²BOST P., « Angèle », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 novembre 1934, repris dans *La Matière d'un grand art*, p. 262-263.

Pierre [Bost] avait mis au point toute une théorie sur ce sujet [...]. Il disait : "Le metteur en scène, voilà l'adversaire. [...] Et c'est avec cette menace permanente d'un adversaire (un adversaire, c'est aussi un partenaire), cette présence, cette rivalité dangereuse et passionnée, qu'on fait les meilleurs ménages. Ceux où chacun a une personnalité, une existence. Des couples qui arrivent à être une nouvelle personne, une troisième personne, quelque chose qui n'existe pas soi-même au-delà des deux autres êtres qui le constituent, qui autrement ne formeraient qu'une paire."⁸⁶³

La métaphore conjugale en rappelle une autre, évoquée en introduction : celle de la porte ouverte figurant, *dixit* Max Ophuls, la créativité comme un processus fluide impliquant tous ceux qui participent à l'élaboration d'un film. Les deux images invitent à dépasser la *doxa* de l'auteur singulier, pour mieux envisager une complexité dont même Jeanson, inlassable avocat de l'auteur-scénariste, finira par être convaincu en collaborant avec Ophuls⁸⁶⁴. Qu'en est-il de Marcel Achard ? Conçoit-il, comme Pierre Bost, que le réalisateur puisse être autant un partenaire qu'un adversaire ?

Ses textes critiques témoignent de son intérêt pour les films conciliant des pôles apparemment antagonistes. Au delà de l'instabilité de sa pensée critique, il s'agit même d'une constante, avec l'importance du rythme, de la construction et de l'atmosphère visuelle, l'invention d'un dialogue spécifiquement cinématographique et le processus d'adaptation. La réussite de films proposant un nouvel équilibre entre le cinéma et le théâtre est reconnue, quand bien même elle contredirait les *a priori* théoriques.

3.2.4 L'équilibriste

Parce qu'il a d'abord été un art visuel, le cinématographe est un art de l'image soigneusement composée, éclairée. Les critiques de l'ère du muet mettaient l'accent sur la photogénie, le pittoresque, la maîtrise du clair-obscur. Pour autant, la visée esthétique ne doit pas prendre le dessus sur la dynamique narrative, comme Achard le reproche à *Regain* (1937)⁸⁶⁵, *Drôle de drame* (1937) ou *La Dame de pique* (1937). Marcel Carné proposerait « un film excellent tué par une merveilleuse photographie⁸⁶⁶ » dont le « gongorisme⁸⁶⁷ » paralyserait la loufoquerie du dialogue prévertien tandis que le film de Fédor Ozep, s'il ne trahit pas Pouchkine, correspondrait à une conception archaïque du cinéma :

[...] Les cadrages sont miraculeux. Les lumières viennent positivement de derrière les fagots. Bref, il est impossible d'oublier un seul instant qu'on est au cinéma.

Fédor Ozep serait plus grand, me semble-t-il, s'il faisait oublier un peu toute cette science. Le plus grand mérite d'un metteur en scène me paraît être de raconter une histoire. Et la bien raconter, c'est la raconter le plus simplement possible.

⁸⁶³Propos rapportés par J. AURENCHÉ, *La Suite à l'écran*, p. 225. Voir également, dans la même optique, le témoignage de Georges Neveux expliquant comment Pabst lui commande un découpage afin de pouvoir proposer en réponse, et trouver, son propre découpage : « Georges Neveux – Entretien avec Philippe Esnault », 26 septembre 1978, repris in FERRARI A., *op. cit.*, p. 111.

⁸⁶⁴Son « mariage de raison » avec Ophuls, imposé par le producteur à l'occasion de l'écriture de *Montparnasse 19*, devint « grand amour », circulation entre deux pôles créatifs antagonistes, le dialoguiste et le cinéaste : OPHULS Marcel, lettre du 26 mars 2000, reprise in *Jeanson par Jeanson.*, p. 573-574.

⁸⁶⁵ACHARD M., « *Regain* », art. cit.

⁸⁶⁶Id., « *Drôle de drame* », *Marianne*, n°262, 27 octobre 1937, p. 21.

⁸⁶⁷*Ibid.*

Charlie Chaplin nous l'apprit avec L'Opinion publique. Et tous les grands as, depuis, ont suivi son exemple⁸⁶⁸.

Dans d'autres critiques, l'équilibre est trouvé au contraire grâce au développement de l'aspect visuel. Parce que ses « adaptateurs [...] tout en gardant respectueusement à l'œuvre entière son charme primitif, l'ont enrichie de trouvailles cinématographiques constantes » *Impétueuse Jeunesse/Ah Wilderness* (1935) de Clarence Brown paraît « un achèvement, une réussite définitive⁸⁶⁹. » Aussi ne peut-on reprocher à Achard de ne considérer que la mise en valeur du récit : le film est apprécié comme un ensemble avant de l'être pour chacune de ses parties. En cela, Achard s'affirme bien comme un héritier du Classicisme. Mais en félicitant les adaptateurs – et non le seul réalisateur – pour avoir su trouver le parfait dosage, il rappelle que le film est le fruit d'une collaboration entre plusieurs habiles équilibristes.

De plus, l'apparition du parlant a redistribué les cartes en imposant de trouver un équilibre entre les composantes originelles (le récit, l'image) et nouvelles (le dialogue surtout, puisque existaient déjà quelques films sonores intégrant musiques et effets sonores dès les années vingt) du cinématographe. Y parviennent quelques films conçus par de grands maîtres (Chaplin, Capra, Lubitsch, Lang, Renoir) et par des duos réalisateur-scénariste qui savent mettre leurs talents singuliers au service d'un projet commun. Ainsi, *Pépé le Moko* (1937) repose sur « une idée poétique que Julien Duvivier d'abord, Henri Jeanson ensuite ont admirablement traduite, l'un, dans sa réalisation, l'autre, d'une façon entièrement différente, dans son dialogue : cet apache parisien prisonnier de son refuge⁸⁷⁰. »

De même, la rencontre de deux genres (une structure policière et un protagoniste burlesque dans *L'Innocent* (1938)⁸⁷¹, un film d'aventure et un film psychologique dans *Mollenard* (1938)) crée une nouvelle dynamique ou des effets de rupture bienvenus, à condition que les scénaristes sachent en organiser la confrontation : « À peine a-t-on le droit de reprocher aux adaptateurs [de *Mollenard*], O.-P. Gilbert— l'auteur du roman — et Charles Spaak, de n'avoir pas encadré aussi soigneusement qu'il eût été possible les deux histoires l'une dans l'autre⁸⁷². » Mieux que la production française, la production américaine lui paraît d'ailleurs pouvoir réussir le parfait dosage « avec le minimum de moyens : de bons acteurs, une bonne histoire, un dialogue admirable et un montage parfait ». Surtout, les chefs-d'œuvre américains peuvent aussi bien transposer « ce qui fut autrefois l'esprit du Boulevard » ou proposer « un essai d'avant-garde comme pourrait en tenter un Copeau, un Jouvet ou un Dullin⁸⁷³. »

Le discours critique achardien fait donc écho à ses créations passées ou futures, théâtrales comme cinématographiques, qu'il envisage, comme ici, un dépassement du clivage entre théâtres de Boulevard et d'avant-garde, ou célèbre *Sous les yeux d'Occident*. Dans ce dernier cas, il s'agit de placer une collaboration naissante sous les meilleurs auspices en validant une répartition idéale des rôles entre les futurs collaborateurs (découpeur, réalisateur, scénariste). Enfin, il est tentant de confronter l'évaluation des adaptations de Louÿs (*La Femme et le pantin*) ou Bernstein (*Le Bonheur*) avec la démarche suivie plus tard par Achard pour adapter ces deux auteurs. Sans parler des échos plus souterrains entre les films, qui invitent à relier *Mayerling* à *Madame de...*, *César* à *L'Arlésienne* ou à comparer *Mademoiselle Docteur* réalisé par Pabst, et dont Achard écrit dans les colonnes de *Marianne* que son « intrigue n'est pas très

⁸⁶⁸Id., « *La Dame de pique* », *Marianne*, n°247, 14 juillet 1937, p. 23.

⁸⁶⁹Id., « *Impétueuse Jeunesse* », art. cit.

⁸⁷⁰Id., « *Pépé le Moko* », *Marianne*, n°279, 10 février 1937, p. 17.

⁸⁷¹Id., « *L'Innocent* », *Marianne*, n°279, 23 février 1938, p. 17.

⁸⁷²Id., « *Mollenard* », art. cit.

⁸⁷³Id., « La production en U.S.A. », *Marianne*, n°150, 4 septembre 1935, p. 11.

solidement charpentée⁸⁷⁴ », avec les deux autres versions auxquelles ce dernier a été associé : un premier projet conçu pour Anatole Litvak en 1934 et abandonné mais dont le découpage technique fait partie du fonds Achard⁸⁷⁵ ; une version anglaise du film de Pabst adaptée pour Edmond T. Greville en 1937.

L'activité critique s'interrompt à cause d'un autre écho entre les activités critique et scénaristique, qui a peut-être conduit Marcel Achard à perdre son sens de la mesure, et de l'équilibre. En 1937, il est sollicité par Jean Renoir pour participer à l'écriture de *La Marseillaise* (1938). Renoir annonce cette collaboration par voie de presse le 11 février : « La partie des dialogues qui s'échangeront à Paris, dans les faubourgs, sera écrite par Henri Jeanson ; Marcel Achard se chargera de faire parler les émigrés de Coblenz⁸⁷⁶ ». Significativement, la répartition trace une ligne de partage entre les deux dialoguistes : à Jeanson l'invention argotique des faubourgs tandis qu'Achard, maître des échanges à fleuret moucheté, s'occupera des échanges aristocratiques. Pagnol doit également participer au projet. À la fin du mois de juin, Renoir relance Achard afin de savoir s'il est toujours intéressé :

Avec mes collaborateurs, nous avons sérié les événements qui doivent être dans le film, nous en avons vérifié l'authenticité et nous avons un dessin général de l'histoire. Sur le papier, nous avons un dessin jusqu'à la moitié, environ, du film. Il y a peut-être là-dedans des choses que tu aimerais faire, je voudrais le savoir assez vite parce que le temps arrive où nous allons devoir nous mettre à la réalisation.

Nous avons de très beaux bureaux qui s'appellent "A MARSEILLAISE", 22 boulevard Malesherbes, au 6° étage. Dans ces bureaux, il y aura bientôt un comptable qui te couvrira d'assignats, ceci pour te dire que je suis autorisé par ZWOBADA, le directeur de la production, à t'affirmer qu'il n'est pas question de travailler à l'œil⁸⁷⁷.

La lettre apporte plusieurs informations intéressantes. Au départ, Achard n'était pas sollicité pour construire la structure dramatique mais uniquement pour rédiger les dialogues. Comme Lubitsch, Renoir exploite chez ses collaborateurs des talents spécifiques. Plus de quatre mois après l'annonce du projet, sa proposition est devenue plus ouverte : Achard peut déterminer les « choses qu'[il] aimerai[t] faire », sans que celles-ci soit spécifiées. Surtout, Renoir précise que la collaboration sera rétribuée. Or, Jeanson prétendra s'être retiré du projet – et avec lui ses amis Pagnol et Achard – après avoir découvert que Renoir était rémunéré alors que tous ses collaborateurs devaient être bénévoles. Pascal Mériageu situe la rupture postérieurement au 24 juillet 1937⁸⁷⁸, donc un mois après l'envoi de la lettre. Serait-ce le montant élevé de la rémunération du réalisateur – quatre cent mille francs – plus que son principe même qui aurait été à l'origine de la crise ?

Finalement, Renoir écrit lui-même son film, avec deux collaborateurs moins prestigieux. À la recherche d'une plus grande authenticité, il préfère « fabriquer [son] dialogue [...] à partir

⁸⁷⁴Id., « *Mademoiselle Docteur* », *Marianne*, n°235, 21 avril 1937, p. 11.

⁸⁷⁵Découpage technique de *Mademoiselle Docteur*, version de 1934, BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

⁸⁷⁶RENOIR Jean, interrogé par Georges CRAVENNE, « Pour la première fois, on va tourner en France un grand film par souscription nationale », *Paris-Soir*, 11 février 1937, p. 5.

⁸⁷⁷Id., lettre adressée à Marcel Achard, datée du 29 juin 1937, BnF, fonds Achard, Correspondances R.

⁸⁷⁸MÉRIGEAU Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012, p. 359. En s'appuyant sur deux interventions d'Henri Jeanson dans la presse, en avril et juillet 1937, P. MÉRIGEAU remet en cause la chronologie proposée par ce dernier, qui déclarait avoir découvert la duplicité de Jean Renoir le 15 mars.

d'extraits de documents existants⁸⁷⁹. » Quand le film sort en février 1938, la critique est majoritairement hostile, sauf dans les journaux affiliés au Front populaire. Achard propose une critique mitigée, reconnaissant ses qualités tout en exprimant des reproches dont la violence surprend car il a défendu avec enthousiasme les précédents films de Renoir. Son acrimonie a-t-elle été alimentée par sa collaboration avortée au projet ? Dénonçant en premier lieu le contenu d'un film qui amène « par son sujet même [Renoir] à se faire l'apôtre de la guerre civile » et à proposer « un encouragement à la haine », il attribue ce dérapage idéologique à l'*hybris* d'un réalisateur qui a cru pouvoir se passer de véritables scénaristes :

[...] il est important de noter que si *La Marseillaise* est un échec foudroyant de Jean Renoir scénariste, c'est un triomphe sans précédent dans l'histoire cinématographique pour Jean Renoir metteur en scène. Il est impossible de voir mieux, avec plus de goût, plus d'audace, plus d'invention ; certains angles de prises de vues sont simplement admirables et Jean Renoir est probablement le plus grand maître de la caméra.

Malheureusement, le scénario est navrant, le dialogue filandreux et minable, et on a construit un palais somptueux sur des sables mouvants.

Malgré les 250 collaborateurs soigneusement cités dans le générique, il n'y avait qu'un seul homme sur le terrain. C'était Jean Renoir⁸⁸⁰.

Nous comprenons alors que si le palais est mal fondé, c'est qu'il est l'œuvre d'un artiste solitaire, péché mortel quand le cinéma est un art collectif et de l'équilibre. Comme Achard sait par ailleurs reconnaître le talent d'un artiste complet (Chaplin), se montrer indulgent devant les cinéastes qui se veulent également scénaristes (Gance ou Tourjanski) ou complaisant devant les dérives idéologiques⁸⁸¹, il est tentant de mettre en relation la sévérité de la condamnation avec la genèse du film. À propos de la première heure, le critique s'exclame d'ailleurs : « Ah ! si Pagnol les avait fait parler, cette heure d'intolérable ennui aurait peut-être eu le succès de *Marius*⁸⁸². ». L'hypothétique renvoie ici à une virtualité de la genèse, envisagée puis abandonnée, au grand dam d'Achard qui n'a peut-être pas digéré d'avoir été écarté, en même temps que ses deux amis, d'un projet aussi ambitieux. Trois jours plus tard, Jeanson attaque le film avec plus de violence encore⁸⁸³.

Est-ce, comme le considère Jacques Lorcey⁸⁸⁴, à cause de cette critique que Marcel Achard aurait été licencié de *Marianne* ? Plusieurs facteurs ont pu se combiner. Peu de temps auparavant, Achard a signé une pétition dénonçant la mise à pied de son collègue, Pierre Ogouz, qui intervient ponctuellement au sein de la rubrique cinématographique et dont la dernière critique conséquente – et laudative – était consacrée à... *Orage*⁸⁸⁵. Achard est également le rédacteur de cette pétition, si l'on en croit une lettre adressée par le propriétaire de la revue, Raymond Patenôtre, qui lui reproche la virulence de ses reproches⁸⁸⁶. Par ailleurs, Patenôtre, homme politique de gauche, n'a pas dû goûter l'éreintement, dans les colonnes de

⁸⁷⁹RENOIR J., *Entretiens et propos*, Paris, Éditions de l'étoile – Cahiers du cinéma, 1979, p. 83.

⁸⁸⁰ACHARD M., « *La Marseillaise* », *Marianne*, n°278, 16 février 1938, p. 17.

⁸⁸¹Id., « *Les Deux Rois* », *Marianne*, n°143, 17 janvier 1935, p. 11 : « Tout le film est fort ingénieusement truffé d'aphorismes hitlériens auxquels on a donné une grande force en les prêtant, aux bons endroits, au roi soldat. »

⁸⁸²Id., « *La Marseillaise* », art. cit.

⁸⁸³JEANSON H., « *La Marseillaise* ou les fourberies de Stalin », *La Flèche de Paris*, 19 février 1938.

⁸⁸⁴LORCEY J., *op. cit.*, p. 173.

⁸⁸⁵OGOZ P., « *Orage* », *Marianne*, n°274, 19 janvier 1938, p. 17.

son propre journal, de *La Marseillaise*, film dédié au Front populaire et financé par une souscription lancée par la CGT. Toujours est-il que son licenciement est signifié à Achard par l'administrateur de *Marianne*, le 7 mars 1938⁸⁸⁷. Sa dernière critique a été publiée le 2 mars. Dans les colonnes du *Figaro*, Pierre Brisson dénonce ce renvoi, en considérant que « ces mœurs invraisemblables, si elles se propageaient, auraient tôt fait de ruiner les derniers vestiges de la démocratie française. Punir Marcel Achard pour excès de rigueur !... On aura tout vu⁸⁸⁸ ! » Brisson signale au passage la défection de Pierre Renoir : il devait jouer le rôle de Cristobal dans *Le Corsaire*, mais a quitté le plateau le lendemain de la publication de la critique d'Achard. C'est donc à bon droit que ce dernier pourra, plus de trente ans plus tard, déclarer : « Aucun autre article ne m'a causé autant d'embêtements⁸⁸⁹. »

Il n'acceptera plus de collaboration régulière avec un journal. S'interrompent à la même époque ses cycles de conférences consacrées au cinéma.

3.3 Les conférences

La moitié des textes de conférences conservés au sein des archives Achard est consacrée à l'art cinématographique, soit sept documents dactylographiés ou manuscrits écrits entre 1932 et 1938. Au cours de cette période – celle où le scénariste et dialoguiste se révèle également le plus prolifique – le cinéophile semble davantage sollicité que le dramaturge : à l'exception de son intervention dans le cadre de *La Querelle des jeunes auteurs* (1928), les conférences dédiées à l'art dramatique dont a été conservé le texte ont lieu entre 1947 et 1962. Par ailleurs, une conférence est consacrée à l'art circassien, en 1927⁸⁹⁰.

Contemporaines des articles publiés dans *Marianne*, les conférences dédiées au septième art interviennent néanmoins dans une temporalité et un cadre distincts. Il ne s'agit plus de réagir à chaud à l'actualité cinématographique, mais de développer un discours à la fois plus synthétique et plus vaste, portant sur une diversité d'aspects que les titres ne laissent qu'imparfaitement présager, compte tenu du goût de l'orateur pour les digressions et le contre-pied. Par ailleurs, il y adopte régulièrement la posture d'un témoin direct et d'un praticien, et moins celle d'un spectateur. Deux orientations peuvent alors être privilégiées : confronter une pensée éparpillée, fluctuante – exprimée au fil des articles – avec ces bilans surplombant une production cinématographique envisagée à l'échelle d'une nation (la France, les États-Unis) et d'un temps long (une décennie pour la dernière conférence, datée de 1938) ; compléter la synthèse, que nous avons commencé d'établir, en intégrant des aspects nouveaux ou abordés plus superficiellement dans les articles (le mythe hollywoodien, l'influence lubitschienne, les notions de type et stéréotype).

Au-delà de la diversité des titres, les textes des conférences s'avèrent parfois redondants : « Le cinéma à vol d'oiseau » (1933) est pour l'essentiel une reprise de la conférence de 1932 consacrée aux rapports entre cinéma et théâtre ; les conférences sur le cinéma américain

⁸⁸⁶PATENÔTRE Raymond, lettre adressée à M. Achard, datée du 17 février 1938, BnF, fonds Achard, Correspondance sur pétition renvoi Ogouz / licenciement Marcel Achard.

⁸⁸⁷CORNU André, lettre adressée à M. Achard, datée du 7 mars 1938, BnF, fonds Achard, Correspondance sur pétition renvoi Ogouz / licenciement Marcel Achard.

⁸⁸⁸BRISSON Pierre, « *Le Corsaire* », *Le Figaro*, n°86, 27 mars 1938, p. 5.

⁸⁸⁹ACHARD M., lettre adressée à Claude Gauteur, 1972, reprise in MÉRIGEAU P., *op. cit.*, p. 374.

⁸⁹⁰Intitulée « Le Nouveau Visage de l'Art : La Philosophie du Cirque », cette conférence est reprise in *Conferencia*, n°22, 5 novembre 1927, p. 530-535.

reprennent les mêmes thèmes et exemples, quand ce ne sont pas des passages entiers. Aussi seront évoquées plus particulièrement trois conférences, offrant l'avantage de suivre un parcours diachronique assez étendu, de concentrer l'essentiel des remarques présentes dans l'ensemble des conférences et d'aborder trois aspects distincts : les rapports entre cinéma et théâtre à partir de la conférence de 1932 ; la production hollywoodienne en 1935 ; le regard posé sur une décennie de production française en 1938.

Nous ne connaissons pas les titres de ces trois conférences, qui seront désignées en citant la première mention du thème abordé, présente dès la première page pour la première, dès la première ligne pour les deux suivantes.

3.3.1 « Restent le théâtre et le cinéma »

(1932)

Il s'agit chronologiquement de la deuxième⁸⁹¹ des conférences présentes dans le fonds, et de la première prenant le cinéma pour thème. Significativement, la démarche adoptée est comparative : dans les premières années du parlant, la question des rapports du cinéma avec le théâtre demeure centrale, et polémique. L'article « Romance avec ou sans parole » lui était déjà consacré, et défendait une rigoureuse partition entre les arts, non sans contradictions. Ce principe est repris dans la conférence de 1932, mais de manière plus solidement argumentée. Alors que l'article justifiait cette partition en présentant la concision comme une spécificité imposée par le rythme plus vif de la narration cinématographique, la simplicité du dialogue devient une qualité attendue du dialoguiste comme du dramaturge. Une pirouette verbale est censée rétablir un semblant d'équilibre compromis par ses déclarations antérieures, parfois incohérentes :

Le cinéma aura eu ceci de bon qu'il nous aura enseigné la valeur des mots simples, des mots de tous les jours. Il n'y a pas d'idées, pas de sentiments qui ne se puisse exprimer par de petites phrases claires.

Surtout en français.

*D'ailleurs, les grands classiques de tous les pays du monde nous l'avaient appris avant le cinéma*⁸⁹².

Le raccourci rapprochant modernité cinématographique et tradition théâtrale doit permettre de dépasser la contradiction. Le conférencier exhibe ses propres incohérences afin de forger un paradoxe, qui ne se substitue pas pour autant au dogme de la différenciation. Achard se situe entre la *doxa* – le dialogue cinématographique se caractérise par une concision justifiant de ne pas confondre les esthétiques filmique et théâtrale – et ce paradoxe qui en prend le contre-pied : cette conception moderne du dialogue hérite des grands auteurs dramatiques. Il refuse de trancher entre ces deux pôles, afin d'instituer un territoire intermédiaire qui annonce – et va rendre possible – la célébration paradoxale des propositions de Guitry et Pagnol. De même, le dialoguiste pourra tenir compte des spécificités du médium (accélération du rythme, élargissement du public) sans renoncer à toute ambition littéraire, dans la mesure où il aura proposé une nouvelle définition du littéraire englobant le dialogue cinématographique. Plus encore, celui-ci est présenté comme un aboutissement dans l'histoire littéraire, et plus

⁸⁹¹ ACHARD M., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre/« Restent le théâtre et le cinéma », datée de 1932, BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences : Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 13 [la numérotation manuscrite, fautive, indique p. 7].

particulièrement dans l'histoire littéraire française.

Ainsi, le cinéma n'est plus ce qui introduit la simplicité comme une nouveauté, mais ce qui invite à l'apprécier, à la reconnaître comme une qualité essentielle. Les grands noms censés l'avoir illustré avec éclat par le passé – Corneille, Shakespeare, Molière, Musset et Beaumarchais – composent un panthéon suffisamment vaste et étendu dans le temps pour que cette recherche de simplicité ne soit plus l'apanage de quelques dramaturges contemporains et du septième art. Parmi les grands auteurs classiques français cités, l'absence de Racine est notable : il était censé prouver, en 1929, l'incompatibilité des esthétiques dramatique et cinématographique. Cette fois, son absence l'isole comme un auteur marginal ; il n'est plus cet auteur-synecdoque, chargé d'incarner l'essence du théâtral. Fuir « les formules compliquées, les grandes tirades poétiques⁸⁹³ » devient une nécessité commune à deux arts préoccupés d'abord par « le souci du mot juste, de l'argument décisif, de la réplique-flèche⁸⁹⁴ ». Grâce à son caractère synthétique, à son élégance et à son efficacité performative, le trait verbal est désormais un trope assurant la continuité entre la rhétorique classique et l'invention d'un dialogue spécifiquement cinématographique.

Comme le trait d'esprit, le type – « personnage conventionnel possédant des caractéristiques physiques, physiologiques ou morales connues d'avance du public⁸⁹⁵ » – devient une forme synthétique commune aux deux arts. Contraint par la durée limitée de la projection, le cinéaste « doit donc de préférence choisir des "types"⁸⁹⁶ » empruntés au roman ou au théâtre : « Leur psychologie a été établie définitivement par des romanciers ou des dramaturges en trois actes ou en trois cents pages. Ils ont une vie réelle. Le cinéma peut les utiliser⁸⁹⁷. » Le concept de « vie réelle », appliqué à des personnages, est troublant. Il montre à quel point le dramaturge projette imaginativement ses personnages. Ceci étant, si la notion de « type » hérite d'une longue tradition littéraire, elle ne se distingue pas aisément de celle de « stéréotype ». En tant que telle, elle est rejetée par une partie de l'avant-garde littéraire, et notamment par les Surréalistes⁸⁹⁸. En se déclarant attaché à cet archaïsme, Achard situe l'art cinématographique très loin de la modernité qu'il incarnait à l'époque du muet, même si ce recul se justifierait, dit-il, par sa nature dynamique, proche de la cinéplastique théorisée par Elie Faure⁸⁹⁹ : « le cinéma, c'est avant tout l'image, le rythme, le mouvement⁹⁰⁰. » Afin de demeurer un art rythmique, le cinéma ne doit pas perdre du temps à inventer ses personnages : ses types seront nécessairement empruntés, et non créés. Nous verrons comment, dans ses propres scénarios, l'auteur a tantôt exploité des types qui se confondent avec des stéréotypes, tantôt utilisé le type (la femme fatale, le méridional extraverti ou la coquette superficielle) comme un leurre dissimulant un envers plus complexe.

D'autres arguments invitent malgré tout à maintenir la distinction entre les arts. Ils sont de nature pragmatique ou éthique. La survie du théâtre est en jeu, affirme Achard à travers l'allégorie du pélican :

Le cinéma est à peine né. Il balbutie.

On l'accuse d'avoir tué ce vieux monsieur encore vert qu'est le théâtre.

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 14 [la numérotation manuscrite, fautive, indique p. 8].

⁸⁹⁵ PAVIS P., article « type », in *op. cit.*, p. 394.

⁸⁹⁶ ACHARD M., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 13.

⁸⁹⁷ *Ibid.*

⁸⁹⁸ AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991, p. 68.

⁸⁹⁹ ARNAUD Diane, article « cinéplastique », in DE BAECQUE A, CHEVALLIER P., *op. cit.*, p. 161-163.

⁹⁰⁰ ACHARD M., *ibid.*

Il est vrai qu'il lui prend le meilleur de son sang. Il est vrai que la transfusion a très bien réussi. Il est vrai que, comme le pélican, le théâtre a ouvert ses entrailles pour nourrir ce fils jeune et affamé qui ne savait où trouver sa pâture. Mais le jour est proche où le cinéma dira comme les ingrats enfants du pélican :

Hé quoi ? Encore des tripes.

Ce jour-là, il cherchera sa nourriture lui-même. Ce jour-là, il n'y aura plus de confusion des genres. Ce jour-là, le pélican sera sauvé⁹⁰¹.

Le cinéma est bien l'héritier du théâtre, qui doit pourtant perdurer en vertu d'un paradoxe éminemment théâtral rappelé d'emblée : ses artifices assumés (quatrième mur, maquillage outrancier) atteignent mieux qu'au réalisme, au vrai dont il demeure l'art d'élection. Au théâtre, les acteurs « ont de vraies larmes, de temps en temps, ou en tout cas de vraies fausses larmes⁹⁰². » L'opposition entre théâtre et cinéma recouvre d'ailleurs l'opposition vérité/fausseté tout au long de la conférence : vérité de l'amour figuré au théâtre tandis que « l'amour au cinéma est une chose si fausse⁹⁰³ » (cf. *supra* 1.3.2.2) ; vérité de la présence des acteurs, capables de ressentir et d'exprimer la « vraie chaleur d'une émotion [...] sans qu'on vous interroge au milieu d'un sanglot, pour vous dire : "Arrêtez, il y a le troisième sunlight à gauche qui charbonne..."⁹⁰⁴ »

La conférence file une autre distinction fondamentale qui découle de la précédente. Le cinéma serait parvenu mieux que le théâtre à incarner son époque, parce qu'il serait, comme elle, « extraordinaire » alors que le théâtre demeurerait « trop naturel⁹⁰⁵ ». Ainsi, « extraordinaire » est la diversité des points de vue – déjà appréciée par Pagnol en 1930⁹⁰⁶ – offerts par une caméra capable de traquer les personnages, surtout en comparaison du dispositif théâtral : unicité du point de vue imposé au spectateur, acteurs « grandeur nature », durée longue de la représentation quand les films américains ramassent un nombre invraisemblable de péripéties en quatre-vingts minutes. Et c'est parce qu'il est extraordinaire que « le cinéma a été et restera la féerie de ce monde sans fée⁹⁰⁷. »

Sur ce point, Marcel Achard expose un point de vue diamétralement opposé à celui qui sera développé dans ses articles à partir de 1935. Le critique de la seconde moitié des années trente présentera le cinéma comme un art essentiellement réaliste, impropre à figurer la féerie donnée comme le registre d'élection du théâtre, donc inadaptable (cf. *supra* 3.2.3.3). Le conférencier de 1932 propose, à l'inverse, d'envisager le cinéma comme « la féerie des simples [...] ». De ceux qui n'allaient pas au théâtre et qui vont au cinéma ». Même si « tous les films sont des contes de fée », trois catégories de films l'illustreraient plus particulièrement : les dessins animés (donnés à partir de 1935 comme seuls capables de figurer la féerie sur un écran⁹⁰⁸), le cinéma fantastique, le film commercial (« conte de fée-type⁹⁰⁹ » reprenant

⁹⁰¹*Ibid.*, p. 7.

⁹⁰²*Ibid.*, p. 2.

⁹⁰³*Ibid.*, p. 10.

⁹⁰⁴*Ibid.*, p. 13.

⁹⁰⁵*Ibid.*, p. 2.

⁹⁰⁶PAGNOL M., « Le FILM PARLANT offre à l'écrivain des ressources nouvelles », *Le Journal*, 17 mai 1930, repris in *Cinématurgie de Paris*, éd. cit., p. 13.

⁹⁰⁷ACHARD M., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 3.

⁹⁰⁸Id., « *Le songe d'une nuit d'été* », art. cit., et « *Green Pastures (Verts pâturages)* », art. cit.

⁹⁰⁹Id., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 4.

l'antique schéma qui fait se rencontrer princes et bergères, bergers et princesses). Le genre fantastique illustre on ne peut plus clairement l'instabilité de la pensée théorique achardienne. Jugé anti-cinématographique en 1936⁹¹⁰, il témoigne encore, en 1932, de la manière dont « le cinéma a pu fixer nos rêves », à travers une série d'exemples :

*Je pense au Docteur Jekyll, cauchemar de génie, que Rouben Mamoulian dans un film admirable a photographié. Je pense à Vampyr, à Nosferatu, à Mandragore où les plus étranges visions, les sons les plus bizarres, les silhouettes les plus hallucinantes nous ont été restituées comme les délirantes imaginations des poètes qui les avaient conçues*⁹¹¹.

Comment expliquer ce revirement ? Sans doute le conférencier de 1932 se souvient-il encore d'un cinéma muet onirique et poétique, proche des esthétiques expressionniste et symboliste⁹¹², tandis que le critique de 1936 a intégré l'inflexion réaliste imposée par le passage au parlant. L'évolution invite surtout l'analyste à la prudence. Si des polarités (théâtre/cinéma ; apparence/vérité ; onirisme/réalisme...) peuvent être identifiées, les organiser au sein d'une cartographie stable demeure difficile. Quoi d'étonnant, d'ailleurs, tant elles participent dès l'origine de la nature duelle d'un art composite partagé – selon une généalogie mythique très française – entre les héritages des Lumières et de Méliès. Reste qu'en attribuant à l'artifice la capacité de sonder l'imaginaire comme d'atteindre au vrai, Achard lui attribue une importance d'autant plus considérable que sa nature duelle transcende les contradictions à l'œuvre dans les déclarations et écrits théoriques.

Enfin, Hollywood n'est pas seulement cette usine à rêves fantasmée qui rappelle cruellement aux journalistes et artistes français combien la cinématographie nationale paraît, par contraste, affaiblie et désorganisée⁹¹³. En 1931, Achard a découvert la Californie sans avoir pu y faire éclore ses propres projets. Lieu où se fabrique la féerie, Hollywood est aussi un territoire féérique. Par conséquent, Achard exploite une rhétorique épique, seule capable de rendre compte de sa dimension mythique et cruelle. Anecdotes frappantes, apologues soulignant la fragilité des positions, antithèses et images poétiques abondent :

Qu'est-ce qu'Hollywood ?

C'est l'Eldorado, la Terre Promise. C'est la tour de Babel. C'est Sodome, et c'est Gomorrhe aussi. C'est Dakar et c'est Pékin. C'est l'Alaska, le Far-West, la jungle, le désert et le moyen-âge. C'est même une ville américaine, c'est-à-dire quelque chose de plus étonnant que tout ça.

On y entre chercheur d'or. On en sort ramasseur de cigares, gangster ou dieu.

*Au ciel d'Hollywood, les superviseurs sont des planètes. Les metteurs en scène, des étoiles. Les étoiles, des étoiles aussi, mais filantes. Les auteurs ne sont même pas dans le ciel, ce sont des vers luisants*⁹¹⁴.

⁹¹⁰En 1936, M. Achard considère que les « excursions [du cinéma] dans le fantastique ont toujours été sévèrement punies, à l'exception peut-être de *Peter Ibbetson* », in « *Green Pastures (Verts pâturages)* », art. cit.

⁹¹¹Id., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 3.

⁹¹²VASSÉ Claire, *Le dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉREN-CNDP, coll. « les petits cahiers », 2003, p. 22.

⁹¹³CHOUKROUN Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français, Une histoire économique, 1928-1939*, AFRHC, 2008, p. 29.

⁹¹⁴ACHARD M., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 4.

3.3.2 « Hollywood, c'est le Paradis et c'est l'Enfer » (1935)

Quand il propose, à partir de 1935, une série de conférences consacrées à Hollywood, Achard a conforté sa légitimité en participant à la production de deux films américains. Hollywood y demeure présenté comme un mythe, dont vont être exposés l'endroit pittoresque et féerique comme l'envers plus trouble, l'un comme l'autre situés du côté de l'extraordinaire. Le titre d'une de ces conférences, digne de ceux des romans-feuilletons ou des *serials*, annonce d'emblée la couleur : « Conférence de Marcel Achard – Les Mystères d'Hollywood » (cf. doc. 10⁹¹⁵).

Nous avons retenu la plus longue des conférences consacrées à ce thème⁹¹⁶. En trente-trois pages, elle propose le bilan d'une courte carrière américaine qui vient de s'interrompre à la fin de l'année 1934. Elle s'ouvre sur une litanie inspirée de celle qui chantait déjà le mythe hollywoodien dans la conférence de 1932, entrée en matière montrant que l'auteur adopte systématiquement des accents cérémoniels dans ce cadre : « Hollywood, c'est le Paradis et c'est l'Enfer. C'est la Terre Promise et c'est la Babylone moderne. C'est le Veau d'Or et les Neuf Muses⁹¹⁷ .»



RIVE GAUCHE
CENTRE MARCEL-BERTHELOT, 28 bis, rue St-Dominique
Tél. : Invalides 65-26, 65-27 (Métro : Invalides et Chambre des Députés)
Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat de Rive Gauche : 22, boulevard Perceire - Téléphone : Etoile 56-60

Le Mercredi **20 Mars**, à 17 h. 30

Conférence de M. Marcel ACHARD
LES MYSTÈRES D'HOLLYWOOD

BIOGRAPHIE
Marcel ACHARD, né le 5 juillet 1899, à Sainte-Foy-lès-Lyon (Rhône). Souffleur au théâtre du Vieux Colombier. Rédacteur à *Bonsoir*, à *L'Œuvre*, au *Figaro*, 1919.

THÉÂTRE
La Messe est dite (Maison de l'Œuvre, 1923); *Celui qui vivait sa Mort* (Atelier, 1923); *Voulez-vous jouer avec Moï* (Atelier, 1923) (Prix de l'Humour, 1924); *Malborough* (Comédie des Champs-Élysées, 1924); *La Femme silencieuse* (Atelier, 1925); *Je ne vous aime pas* (Atelier, 1929); *La Vie est belle* (Madeleine, 1928); *Jean de la Lune* (Comédie des Champs-Élysées, 1929); *La belle Marinière* (Comédie-Française, 1929); *Mistigri* (Théâtre Daunou, 1930); *Domino* (Comédie des Champs-Élysées, 1931); *La Femme en blanc* (Théâtre Michel, 1933); *Petrus* (Comédie des Champs-Élysées, 1934).
Des films : *Jean de la Lune*, *Mistigri*, *La belle Marinière*.

PRIX DES PLACES : 6 à 15 francs
50 % de réduction aux **ETUDIANTS**
sur présentation de leur carte

LOCATION A LA SALLE (Prière de retenir ses places)
Cartes à prix réduits pour 5, 10 ou 20 Conférences
à choisir dans le Programme de « RIVE GAUCHE »

Studio Lipnitzki
M. Marcel ACHARD

Doc. 10 : prospectus « Les Mystères d'Hollywood ».

D'emblée, la « comparaison sacrilège⁹¹⁸ » filée par Achard met en évidence la dualité fondamentale d'Hollywood, à la fois infernale et paradisiaque, caractérisée par son éloignement (spatial, moral, mythique) et pourtant familière pour le spectateur français, qui reconnaît ses stars et ses situations dramatiques. La dimension mythique synthétise cette

⁹¹⁵Prospectus « Les Mystères d'Hollywood », BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau.

⁹¹⁶Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien, datable de 1935, BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau, 33 p.

⁹¹⁷*Ibid.*, p. 1.

⁹¹⁸*Ibid.*

dualité, en renvoyant à un lointain passé archaïque et barbare, tout en manifestant la permanence d'un imaginaire gréco-biblique et de son expression poétique. Achard en est le messager. Témoin revenu du « Paradis » et de « l'Enfer », poète épique capable de chanter la divine comédie hollywoodienne, il va peindre une ville qui « est devenue comme une espèce de rêve » et faire revivre ses « habitants [qui] restent des ombres pour le public⁹¹⁹. »

Sa position d'intermédiaire privilégié est rappelée ponctuellement : collaborations avec Louis B. Mayer, Irving Thalberg, Darryl Zanuck, Lubitsch et, bien sûr, Maurice Chevalier ; rencontres avec Mae West, Marlene Dietrich, Greta Garbo⁹²⁰... Cette position est précieuse. Elle le singularise parmi les auteurs français, alors que la fin progressive des multi-versions, à partir de l'année 1931, rend moins fréquents les échanges culturels franco-américains⁹²¹. Dans une autre conférence, nettement plus brève mais vraisemblablement contemporaine de la précédente, sa proximité avec Lubitsch est même soulignée par la double position de co-réalisateur puis de confident qu'il s'attribue :

Ernst Lubitsch, avec qui j'ai travaillé au scénario à la réalisation de "La Veuve Joyeuse" me racontait qu'il venait de terminer un scénario qui s'appellerait le "Lit de Mme Du Barry" et qui commençant au milieu du règne de Louis XV se terminait de nos jours à Hollywood. C'était l'histoire du meuble lui-même qui après avoir servi à la grande favorite finissait après mille avatars là où il ne pouvait pas ne pas finir, c'est-à-dire sur le plateau d'un studio devant les sunlights duquel une star recommençait les aventures de Mme Du Barry⁹²³.

La rature et l'ajout manuscrit témoignent de l'hésitation du rédacteur. Il ne semble pas tout à fait certain de sa fonction au cours de la production du film de Lubitsch, sur laquelle nous reviendrons plus en détails (cf. *infra* 4.4.1.2). Reste qu'Hollywood demeure située au centre de tous les imaginaires. En Californie sont produites les plus incroyables fictions, mais le lieu est extraordinaire en lui-même, au point de retrouver la puissance mythique des cultures fondatrices. C'est grâce à ce croisement miraculeux qu'Hollywood alimente l'imaginaire achardien, du scénario d'*Une étoile disparaît* (1932) jusqu'à celui du *Corsaire*, adapté de la pièce éponyme, tous inspirés par un univers pirandellien postulant justement la confusion entre réalité et représentation.

Marcel Achard va d'ailleurs emprunter l'idée lubitschienne du meuble, hérité d'un passé glorieux, participant à la reconstitution hollywoodienne de ce passé : lit dans le projet de Lubitsch, coffre dans *Le Corsaire*⁹²⁴. Enfin, l'évocation d'Hollywood offre l'opportunité de forger une fiction auctoriale, pourtant instable au point de laisser échapper de curieux repentirs, dont la rature offre déjà une première manifestation. Dans la conférence de trente-

⁹¹⁹*Ibid.*

⁹²⁰*Ibid.*, p. 7-22.

⁹²¹Si de nombreux dramaturges ont collaboré pour le compte des studios de Saint-Maurice, plus rares sont les auteurs français engagés pour travailler à Hollywood. Colin CRISP ne signale que les noms de Marcel Achard, Yves Mirande et Jacques Deval : *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 175. Il faut y ajouter Jacques Bataille-Henri.

⁹²²C'est l'auteur qui biffe. Nous avons signalé l'ajout manuscrit noté par Marcel Achard à la place de l'élément rayé, en reprenant la norme de transcription donnée par Daniel FERRER, *Logiques du brouillon*..., p. 40.

⁹²³ACHARD M., conférence sur le cinéma américain, dactylographiée, BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau, 6 p.

⁹²⁴On pourrait compléter cette liste de meubles historiques déplacés à l'époque contemporaine afin de fasciner de riches Américains avec la baignoire Louis XVI de *La Huitième Femme de Barbe-Bleue*, adapté par Lubitsch à partir d'une pièce d'Alfred Savoir. Marcel Achard a proposé une critique de cette pièce pour *Le Peuple*, en 1921 (cf. *supra* 3.1.2).

trois pages, il ne s'agit plus d'une rature, mais d'une importante omission d'autant plus frappante qu'Achard prend soin d'annoncer, après le long préambule présentant la dualité et le caractère hors-norme de la ville, les aspects qu'il entend aborder. Il s'agit pour l'essentiel des « gens de cinéma » composant la « faune » hollywoodienne :

Depuis le financier jusqu'au figurant, en passant par les stars, les producteurs, les metteurs en scène et les auteurs.

J'essaierai de les étudier les uns après les autres⁹²⁵.

À l'exception d'une catégorie dont l'absence s'avérera significative, il va respecter pour l'essentiel ce programme. Il commence par proposer une cartographie des grandes sociétés de production, en précisant leurs caractéristiques ainsi que les financiers qui les dirigent : juifs (comme le souligne lourdement un procédé repris au début du *Corsaire*⁹²⁶, l'énumération de leurs patronymes censée montrer qu'ils « se ressemblent ») et supérieurement intelligents, « ils sont plus importants que tous les autres. Ce sont les véritables artistes du cinéma »⁹²⁷. Puis « après les financiers, dans la réalité – mais bien avant eux, dans l'esprit du public, viennent les stars »⁹²⁸. Achard se place du côté du public en leur consacrant le plus long développement, soit une dizaine de pages retraçant d'abord leur destin nécessairement tragique : « dévorées »⁹²⁹ par Hollywood, menacées par l'oubli. À son auditoire, pourtant venu découvrir l'envers du décor, Achard propose une évocation stéréotypée du *star-system*, en alignant les formules convenues :

Toutes ces étoiles sont filantes.

Et la plupart d'entre elles ont une fin de vie d'autant plus horrible que le début en avait été brillant.

C'est pourquoi on peut les admirer sans envie.

D'ailleurs, leur vie n'est pas ce qu'un vain peuple pense⁹³⁰.

Il participe ainsi par ses conférences, au même titre que les autobiographies de stars ou les publications populaires fleurissant au cours des années trente, à la diffusion des *topoi* attachés à la star : nécessairement double, à la fois déifiée et réifiée par l'industrie hollywoodienne⁹³¹, déchirée entre son identité propre et celle de ses personnages⁹³², elle peut sombrer dans l'oubli voire la folie. Les intrigues d'*Une étoile disparaît* et du *Corsaire* respectent cette représentation tragique de la star, assassinée au début du premier film, hantée par la mort du personnage qu'elle incarne dans le second. Autrement dit, la conférence dévoile au public un envers qu'il connaît déjà, soit que l'expérience du praticien ait confirmé la pertinence d'un stéréotype digne d'être promu au rang d'archétype, soit qu'Achard préfère en exploiter la puissance évocatrice plutôt que de le remettre en cause. Il illustre son propos en décrivant les types incarnés par les plus grandes stars. Will Rogers « représente exactement l'Américain

⁹²⁵Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 p.), p. 5.

⁹²⁶ACHARD M., *Le Corsaire*, p. 94.

⁹²⁷Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 p.), p. 6. C'est l'auteur qui souligne.

⁹²⁸*Ibid.*, p. 10.

⁹²⁹*Ibid.*

⁹³⁰*Ibid.*

⁹³¹AMOSSY R., « L'autobiographie des stars hollywoodiennes », in *op. cit.*, p. 143.

⁹³²*Ibid.*, p. 144.

moyen⁹³³ », Maurice Chevalier a renouvelé le type du Français grâce à son charme⁹³⁴, Marlène Dietrich s'impose sur l'écran comme une beauté inhumaine soigneusement construite par l'actrice et son mentor. Achard note le caractère paradoxal de cette construction, dans une rare tentative pour échapper à une stéréotypie prégnante : Marlène est sur l'écran ce qu'elle paraît dans la vie. Simplement, « pour retrouver à l'écran son visage, pour que soit perçue cette pâleur et cette transparence, elle doit se maquiller outrageusement. Pour retrouver sa beauté, il faut qu'elle se défigure⁹³⁵. » Le conférencier a pu découvrir cette incroyable reconstruction – plutôt que métamorphose – en assistant au tournage de *La Femme et le Pantin*, dont il proposera une critique assassine à sa sortie en lui reprochant sa fausseté.

Troisièmes par ordre d'importance au sein de la hiérarchie hollywoodienne, viennent ensuite les producteurs exécutifs, et notamment « les grands producteurs [qui] choisissent eux-mêmes leur histoire, leurs vedettes, leurs auteurs⁹³⁶. » Achard exprime alors toute son admiration pour Irving Thalberg et Darryl Zanuck⁹³⁷, dont il salue l'énergie, l'érudition et la sensibilité. Enfin, il conclut son parcours par les auteurs (c'est-à-dire les scénaristes pour tous ceux qui, comme lui ou Jeanson, considèrent souvent que l'essentiel du film est cerné dès l'écriture). « Manœuvre de la pensée », « terrassier de l'invention », l'évocation de leur sort douloureux se situe dans la droite ligne de sa recension de *The Black Cat*, un an plus tôt (cf. *supra* 3.2.3.2). Le scénariste est, avec la star, l'autre figure dévorée par le moloch hollywoodien, à ceci près que le destin de la star est connu de tous, alors que l'auteur demeure dans l'ombre : « la seule chance qu'on puisse avoir, c'est qu'on l'oublie », à tel point que « la vie des auteurs à Hollywood est évidemment un long martyre⁹³⁸ ». L'ultime supplice a lieu pendant les *story-conferences*. Achard souligne leur position subalterne par un long dialogue entre les producteurs et l'auteur⁹³⁹. Certains aspects en seront repris dans la première scène de *Corsaire*⁹⁴⁰ : succession rapide des répliques, caractérisation stéréotypée (la judéité, le cigare) du producteur, joué par Dalio lors de la création, hiérarchisation des responsabilités. Le drame proposera pourtant une représentation plus complexe que la conférence. Dans *Le Corsaire*, il ne s'agira plus pour le producteur et ses auteurs de composer un ahurissant récit mélodramatique, mais de produire un film fidèle aux reliques venues du passé (journal de bord, coffre)⁹⁴¹. Et les auteurs auront voix au chapitre, ce qui n'est pas le cas dans la saynète satirique narrée au cours de la conférence.

L'organisation hollywoodienne dépeinte par le conférencier possède donc des caractéristiques assez nettes. Elle est pyramidale, même si son sommet apparent (les stars placées au pinacle par le public) et sa base obscure (les auteurs méprisés, les « vers luisants » dans la conférence de 1932) partagent un destin tragique. Au centre, les producteurs – financiers et producteurs exécutifs – sont les seuls dont la situation paraisse enviable, et même digne d'admiration : dynamiques, à la fois acteurs de leur destin et créateurs, ils sont présentés comme les « seuls véritables artistes ». Par de nombreux aspects, les « grands producteurs » empiètent d'ailleurs sur les attributions des scénaristes : choix des histoires à partir des

⁹³³Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 p.), p. 11.

⁹³⁴*Ibid.*, p. 19-20.

⁹³⁵*Ibid.*, p. 15.

⁹³⁶*Ibid.*, p. 21.

⁹³⁷*Ibid.*, p. 22 et 23.

⁹³⁸*Ibid.*, p. 26 et 27.

⁹³⁹*Ibid.*, p. 24 bis à 27 quinquies.

⁹⁴⁰*Id.*, *Le Corsaire*, I, 1, p. 93-112.

⁹⁴¹*Ibid.*, p. 96-97.

propositions des comités de lecture, choix des scénaristes⁹⁴², recherches documentaires une fois qu'a été retenue une histoire, orientation du projet en fonction des attentes du public⁹⁴³... Ils sont « l'âme⁹⁴⁴ » des *story-conferences*. Il est donc logique, comme le notera Achard en 1936⁹⁴⁵, que les metteurs en scène les plus respectés ambitionnent de devenir producteurs, cumulant les principales responsabilités auctoriales (coordonner la production, orienter l'écriture, réaliser, intervenir lors du montage).

Mais justement, où sont passés les réalisateurs dans la conférence de 1935 ? Bien qu'ils aient été annoncés en préambule parmi les « gens de cinéma » que le conférencier promettait d'évoquer, leur fonction n'a jamais été précisée au cours de cette longue conférence, si ce n'est pour indiquer en passant, en une phrase, que « le metteur en scène, parfois⁹⁴⁶, » peut être présent lors des *story-conferences*.

Une phrase sur trente-trois pages : l'omission est d'autant plus significative qu'une quarantaine d'années plus tard, Marcel Achard écrira un conte inédit dans lequel le scénariste-image transforme directement ses scénarios en pellicule, grâce à un tour de magie⁹⁴⁷. L'effacement du réalisateur ou le rêve d'une caméra soumise au scénario se retrouvent sur cinquante ans, alors même que l'apport du réalisateur est reconnu dans de nombreuses critiques publiées par Achard des années vingt à trente. Si le journaliste fait montre d'une certaine objectivité, le conférencier propose des fictions, au même titre que le conteur ou le scénariste. C'est à l'aune d'un imaginaire, plutôt que d'une réalité factuelle, qu'il convient de les apprécier.

3.3.3 « Quand le cinéma français se mit à parler » (1938)

De cette dernière conférence⁹⁴⁸ consacrée au cinéma ne demeurent que des traces écrites éparses, renvoyant à trois étapes : quelques notes au crayon papier, deux feuilles dactylographiées ne correspondant qu'à une faible partie du texte définitif et, surtout, un premier jet rédigé à l'encre, soit une dizaine de pages proposant une continuité mais dont rien ne garantit qu'elles correspondent à l'intégralité de la conférence. Comme ces documents n'ont été ni référencés, ni paginés, nos renvois en note ne pourront être qu'approximatifs, à partir d'une pagination improvisée décomptant toutes les pages à partir du premier jet.

La conférence, rédigée en français, est destinée à un public anglo-saxon, vraisemblablement américain : les titres des films français sont traduits en anglais de même que certains termes techniques (*talkies, silent pictures, directors*). De plus, la comparaison entre les systèmes de production français et américain est récurrente. La finalité est donc inversée par rapport à la conférence de 1935. Il ne s'agit plus de présenter Hollywood à un auditoire français, mais d'exposer à un public américain l'évolution puis la situation du cinéma

⁹⁴²Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 p.), p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁴³*Ibid.*, p. 25.

⁹⁴⁴*Ibid.*, p. 27.

⁹⁴⁵Id., « Anthony Adverse », art. cit.

⁹⁴⁶Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 p.), p. 27.

⁹⁴⁷Id., « Capitaine Bernheim (?) », texte écrit après 1971 [les illustrations de Jean Effel accompagnant le texte sont dessinées au verso de bons de commande pour *La Création du monde*, publié en 1971], BnF, fonds Achard, Ecrits – articles et conférences (1), p. 20.

⁹⁴⁸Id., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français et le passage au parlant destinée à un public américain, datable de 1938, BnF, fonds Achard, Ecrits – Articles – Conférences (2), pochette « Textes divers écrits par Marcel Achard », 20 ff.

français des années trente. Le dernier film français évoqué – *La Femme du boulanger* – étant sorti en septembre 1938, la conférence peut être datée de la fin de l'année 1938, ou du début de 1939. Par contre, nous ne connaissons pas ses modalités de présentation⁹⁴⁹, si bien que rien ne garantit qu'elle ait été effectivement énoncée en public.

Grâce au premier jet, il est possible de décrire l'organisation du discours. Une première partie présente diachroniquement l'évolution de la production cinématographique française des débuts du parlant jusqu'à la fin des années trente. Ensuite, la seconde expose synchroniquement le fonctionnement de cette cinématographie à partir de la seconde moitié des années trente : hiérarchie auctoriale, comparaison des fonctionnements français et américain, faiblesses et atouts de la production nationale. Le dynamisme de cette production est enfin illustré par une liste de films, et de cinéastes, particulièrement brillants. Nous verrons que Marcel Achard n'est pas absent, même si en creux, de ce florilège composé d'une vingtaine de titres et d'une quinzaine de noms. Il faut préciser que le premier jet présente un certain nombre de ratures et d'ajouts, témoins d'hésitations parfois significatives : la comparaison avec les notes initiales permet d'esquisser une approche génétique.

Le récit proposé dans la première partie présente un certain nombre de points communs avec celui publié par Henri Jeanson dans *Le Merle blanc* en 1939⁹⁵⁰. L'approche des deux amis est téléologique (personnification d'un cinéma français moribond puis progressant par étapes après avoir appris à parler) et accorde une importance cruciale à un film censé avoir, à lui seul, créé un électrochoc salutaire : *Jean de la Lune* (1931) pour Jeanson, *Mayerling* (1936) pour Achard.

La démarche est donc similaire. Comme Jeanson, Achard commence par évoquer une cinématographie en crise à la fin du muet⁹⁵¹. Seuls Jacques Feyder et René Clair trouvent grâce à ses yeux, soit deux tenants d'un modernisme tempéré, sans la radicalité d'Epstein ou Gance. Surgit alors le parlant, qui ne résout que superficiellement la crise. Le public, passé l'enthousiasme des premiers temps, n'est convaincu ni par la médiocrité technique et esthétique des « pièces photographiées », ni par les « improvisations rétrogrades » des « inconsolables directeurs des *silent pictures* » qui reprennent inlassablement les procédés du muet à l'ère du parlant : « ceux-ci essayèrent de lutter contre la parole par des surimpressions, des enchaînés, des fondus et des trucages savants⁹⁵². » Le public finit par se lasser. Le bilan est donc sévère : trois années de médiocres pièces filmées attirant le public grâce à l'attrait de la nouveauté, suivies de deux autres années pendant lesquelles le cinéma français connaît « une série ininterrompue de désastres⁹⁵³ » commerciaux. Jusqu'au miracle :

C'est dans ce désert que surgit soudain l'oasis de Mayerling.

Et depuis on a fait de bons films en France. On en a même fait d'excellents⁹⁵⁴.

Dans ses premières notes, Achard avait même songé à indiquer le nom des scénaristes méritant d'être crédités, avec le réalisateur, de cette « oasis » : « Kessel, Cube et moi-

⁹⁴⁹Pour cette période, ni la biographie de Jacques Lorcey, ni les documents présents au sein du fonds Achard ne permettent d'identifier un voyage aux États-Unis. Mais la conférence peut avoir été prononcée à Paris, à destination d'une délégation américaine.

⁹⁵⁰JEANSON H., « Le cinéma français doit vivre libre », art. cit.

⁹⁵¹ACHARD M., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français..., p. 1.

⁹⁵²*Ibid.*, p. 3. Rappelons que les mêmes reproches étaient adressés à Fedor Ozep, pour son adaptation de Pouchkine, en 1937 (« *La Dame de pique* », art. cit.).

⁹⁵³*Ibid.*

⁹⁵⁴*Ibid.*, p. 4.

même⁹⁵⁵ ». Craignant sans doute d'être accusé d'immodestie, il y a renoncé. La mention a disparu du premier jet, plus elliptique. Toujours est-il que la célébration de *Mayerling* comme un film salubre et novateur clôt ce premier temps diachronique, dont les historiens du cinéma réfuteraient sans peine les conclusions, même si Dudley Andrew rappelle que *Mayerling* a effectivement joué un rôle important dans la reconnaissance du cinéma français auprès du public américain⁹⁵⁶. Achard parvient même à être plus schématique que Jeanson en repoussant de quatre années supplémentaires le réveil du cinéma parlant, oubliant allègrement les premières tentatives de Duvivier, Renoir, Grémillon, Vigo...

Dans sa seconde partie, le conférencier expose ensuite les caractéristiques du cinéma français post-*Mayerling*, en commençant, comme dans ses conférences sur Hollywood, par préciser les fonctions attachées à chacun des pôles industriels et créatifs. Contrairement à son homologue américain, le producteur français ne se voit reconnu aucun mérite particulier, ni attribuée aucune responsabilité décisive. Son principal mérite est d'avoir compris – grâce évidemment au succès de *Mayerling* – qu'il devait laisser collaborer les réalisateurs et les scénaristes en intervenant aussi peu que possible. Au passage, Marcel Achard décrit un appareil de production assez chaotique, loin de l'organisation verticale hollywoodienne :

En France, d'ailleurs, la réussite n'est pas aussi nécessaire qu'en Amérique. Chaque producteur travaille pour son compte. Il n'y a pas de grandes compagnies telles que Metro, Paramount, Fox ou Warner qui tiennent un compte exact des échecs et des réussites[^]+succès+[^] de chacun. Un producteur français n'est pas obligé de réussir à tout coup. Il peut vivre d'un succès pendant dix ans. Car les échecs s'oublient.

Personne en France ne sait qui fournit l'argent avec lequel sont faits les films Et ceux qui savent l'oublient tout de suite.

Les producteurs français sont les vrais poètes du cinéma. Ils n'ont pas d'argent, pas de possibilité d'en avoir et ils décident de faire un film⁹⁵⁷.

Le qualificatif de « poète » – synonyme ici de « rêveur », « inconscient » des impératifs économiques – est exploité de manière assez ironique, quand ce sont leur force de travail et leur redoutable efficacité pratique qui valaient aux producteurs américains d'être reconnus, quant à eux, comme de « véritables artistes » suscitant l'admiration. Cette description d'un fonctionnement artisanal, auquel est attribué le bouillonnement créatif des années trente, est attestée : la relative autonomie laissée aux créateurs français et la constitution de binômes de scénaristes et de cinéastes auraient effectivement permis de proposer une série de films singuliers et raffinés⁹⁵⁸. Ces binômes sont évoqués : « Après *Mayerling*, tout changea. Et les films commençaient à être faits en étroite collaboration par l'auteur et le metteur en scène⁹⁵⁹. » Achard en attribue l'initiative aux « auteurs », donc aux scénaristes, qu'il ne distingue pas strictement des réalisateurs-scénaristes quand il énumère « les auteurs français de grand talent » : Henri Jeanson, Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Charles Spaak, Bernard Zimmer, Jacques Natanson et Jacques Prévert⁹⁶⁰. La polysémie du terme d'« auteur » permet ainsi de

⁹⁵⁵*Ibid.*, p. 18.

⁹⁵⁶ANDREW D., *op. cit.*, p. 14.

⁹⁵⁷ACHARD M., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français..., p. 4.

⁹⁵⁸ANDREW D., *op. cit.*, p. 9-10.

⁹⁵⁹ACHARD M., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français..., p. 5.

⁹⁶⁰*Ibid.*, p. 7.

confondre allègrement deux catégories. Par contre, Achard distingue nettement la situation du scénariste français de celle de son homologue américain. Le premier bénéficie d'une ouverture sur le monde, tandis que le second est prisonnier du microcosme hollywoodien : « pour tout dire en un mot, le *writer* français reste un auteur, avec le bizarre privilège inhérent à ce titre de dire parfois ce qu'il croit utile de dire⁹⁶¹. »

Quant aux réalisateurs, qui « n'avaient guère été jusqu'ici que de complaisantes machines à tourner », ils sont censés avoir bénéficié d'une promotion spectaculaire dans la seconde moitié des années trente :

[...] car depuis Mayerling, ceux-ci sont tout puissants. [...] En France, René Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier, Jacques Feyder, Marcel Carné ou Marc Allégret sont vraiment responsables des films qu'ils font. Go out of your way to see their pictures⁹⁶². Pierre Chenal, Jean-Benoît Lévy, Jean Grémillon, Moguy font ce qu'ils veulent mais leur talent est moins grand et leur goût moins sûr. Go along if you

must it'll may be worth it⁹⁶³. Quant aux films qui ne sont pas signés de ces noms-là, go along if you must to see them but you're taking an "awful chance"⁹⁶⁴.

Gribouille	Marc Allegret
Orage	
Hélène	J. Benoît Lévy et Epstein
Jenny	Marcel Carné
Le Quai des Brumes	
l'Alibi	Pierre Chenal
l'Affaire Lafarge	
Club de Femmes	Jacques Deval
Pépé le Moko	Julien Duvivier
Un carnet de bal	
Les Gens du Voyage	Jacques Feyder
Les pattes de mouche	Jean Grémillon
l'Etrange Mr Victor	
Le Roman d'un Tricheur	Sacha Guitry
les Perles de la Couronne	
Mayerling	Anatol Litvak
Prison sans barreaux	Léonide Moguy
le Puritain	Jeff Musso
le Schpountz	Marcel Pagnol
la Femme du Boulanger	
la Grande Illusion	Jean Renoir

Doc. 11 : liste dactylographiée associée au brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français (1938).

Si grand est désormais le prestige des réalisateurs, qu'Achard assimile leur signature à une « espèce de garantie » plus « sûre⁹⁶⁵ » encore que la signature des scénaristes. Il ne précise pas ce qui est ainsi garanti : l'efficacité commerciale ? la valeur artistique du film ? Il n'en reste pas moins que la conférence marque un pas supplémentaire vers la reconnaissance auctoriale du réalisateur, d'autant que le discours est accompagné d'une liste dactylographiée (cf. doc. 11) composant vraisemblablement un panthéon des plus grands films français, tous sortis en salle entre 1936 et 1938⁹⁶⁶. En effet, les cinéastes cités sont justement ceux qui étaient présentés comme des valeurs sûres au cours de la conférence. Or, seuls sont indiqués les noms des réalisateurs, choix

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁶² « Leurs films valent le déplacement ».

⁹⁶³ « Allez les voir si vous le devez, ça peut en valoir la peine ».

⁹⁶⁴ « Allez les voir si vous n'avez pas d'autre choix, mais vous prenez un "gros risque" ». *Ibid.*, p. 8.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ Ce panthéon n'a pas été improvisé : une bande de papier, seul vestige du brouillon ayant permis de constituer ce florilège, montre que *Gueule d'amour* a – curieusement – été remplacé par *Les Pattes de mouche*, toujours de Grémillon, dans la version définitive. L'adaptation de la pièce de Victorien Sardou a été préférée à celle du roman d'André Beucler.

étonnant, même s'il est peu probable que Marcel Achard considère véritablement Marc Allégret et Pierre Chenal comme les principaux auteurs respectifs de *Gribouille* et *L'Alibi*, deux films dont il a écrit le scénario original, et pour lesquels il est le premier auteur crédité au générique.

Autre caractéristique remarquable, sans être vraiment surprenante : sur vingt-et-un films, cinq ont été écrits par Achard, seul ou en collaboration : *Gribouille*, *Orange*, *L'Alibi*, *L'Étrange M. Victor*, *Mayerling*. De nombreux autres l'ont été par des proches : d'abord Jeanson (trois films), ensuite Pagnol et Guitry, chacun pour deux films dont ils sont également les réalisateurs. Au total, ces auteurs sont associés à plus de la moitié des films retenus. Pour autant, Achard n'oublie pas de citer Jean Renoir, alors que la conférence est postérieure à l'affaire de *La Marseillaise*.

Cette ultime conférence offre donc un curieux mélange d'auto-célébration exacerbée et d'objectivité quand il s'agit d'envisager l'apport du réalisateur. De même, si l'organisation de sa synthèse historique, entièrement articulée autour de la production de *Mayerling*, n'est guère recevable, elle intègre un certain nombre d'observations pertinentes, et validées par des analystes plus rigoureux : organisation artisanale de la production française, importance des binômes créatifs, différences notables avec le système hollywoodien.

En définitive, il faut non seulement trier le bon grain de l'ivraie, mais renoncer à appréhender les textes (articles, conférences) consacrés par Marcel Achard au cinéma de manière absolument cohérente, diachroniquement (le discours critique est en cours de construction, le parlant bouleverse la conception du cinématographe) comme synchroniquement, tant la pensée qui les nourrit manifeste un goût forcené pour le contre-pied. Les innombrables contradictions et imprécisions disent beaucoup de la personnalité de l'auteur, et de sa position au sein des sphères journalistique et artistique. Quand il doit exposer une pensée théorique, il est tenté de tracer des frontières radicales entre les nations, les arts (le théâtre et le cinéma), les rôles au sein de la hiérarchie auctoriale. Un contexte idéologique marqué par des tensions nationalistes, son environnement amical et professionnel (Jean Morizot, Pierre Scize, Henri Jeanson) et ses utopies personnelles (l'existence autonome attribuée au personnage, la caméra docile, le réalisateur évacué) ont pu nourrir ces tentations axiologiques.

Pourtant, et parfois simultanément, l'écrivain admet la complexité inhérente à la production des œuvres, puis leur complexité à condition que leur éclatante réussite révèle l'instabilité des cadres génériques, la vanité des doxas établies *a priori*. Ainsi, après avoir découvert deux films de Guitry – *Le Roman d'un tricheur* puis *Faisons un rêve* – soutenant la même année des gageures opposées, conclut-il qu'« au cinéma surtout, il n'y a pas de règles. Il n'y a que des bons et des mauvais films⁹⁶⁷. »

Quand il devient, à partir des années trente, un praticien du cinéma, les *a priori* théoriques sont d'autant plus malmenés que sa connaissance de plus en plus précise des appareils de production français puis hollywoodien impose une approche plus pragmatique. Cela est particulièrement sensible dans l'évocation du travail d'adaptation, même si les adaptations cinématographiques de textes théâtraux demeurent scrutées par un observateur aussi scrupuleux que le scénariste peut se montrer désinvolte. Quatre ans après avoir reproché aux adaptateurs du *Bonheur* d'avoir trahi les intentions de Bernstein, Achard adapte une autre pièce du même auteur avec tant de libertés qu'il devient impossible d'en conserver le titre original : *Orange* ne partage avec *Le Venin* que quelques situations et répliques éparées.

Au fil des critiques, quelques qualités demeurent néanmoins saluées avec constance : le

⁹⁶⁷ACHARD M., « *Faisons un rêve* », art. cit.

rythme qui sollicite tous les talents, depuis le scénariste jusqu'au monteur, supervisés par le réalisateur ; le dialogue, dont le trait d'esprit constitue la pierre de touche en permettant de concilier l'héritage théâtral et une vivacité exigée par l'art cinématographique ; la création d'une atmosphère réaliste et poétique ; le sens du détail vrai résumant une situation ou un climat ; l'équilibre entre les composantes du film, devenu plus complexe à partir de l'arrivée du parlant qui impose de refuser aussi bien la captation théâtrale qu'une invention visuelle sans enjeu.

Le goût du paradoxe, enfin, permet au chroniqueur de donner un semblant de cohérence à tant de tentations, parfois contradictoires, tout en caractérisant les réussites des grands cinéastes : la plus grande efficacité atteinte quand Sjöström élude le cœur de l'action, le cinéma anti-cinématographique de Pagnol ou Guitry, l'artifice suprêmement vrai de Lubitsch...

Chapitre 4

MARCEL ACHARD À HOLLYWOOD

Que retenir de la carrière hollywoodienne de Marcel Achard ? Et lui-même, qu'en retient-il ? ou, plutôt, que souhaite-t-il que nous en retenions ? D'abord un mythe, adoptant les accents d'une fable dantesque. Les conférences prononcées au retour d'Amérique doivent séduire un auditoire, y compris quand elles chantent Sodome et Gomorrhe retrouvées ou la chute des étoiles brisées. Peu de détails précis et aucune prétention à l'objectivité. Il s'agit moins d'informer que d'exploiter une aura singulière parmi les scénaristes en vogue : rares sont les élus à être allés plus loin qu'Hollywood-sur-Seine, c'est-à-dire les éphémères studios construits par la Paramount à Saint-Maurice, près de Joinville. Achard, quant à lui, peut peindre Hollywood d'après nature.

Mythe encore quand il se présente – au point peut-être de s'en persuader lui-même – comme un précurseur, appelé dès 1928 pour adapter l'une de ses pièces aux normes du tout jeune cinéma parlant : cette belle légende est mise à mal par l'examen des archives. Mythe toujours quand il se présente comme le co-réalisateur de *La Veuve joyeuse*, avant de l'être indubitablement pour *Folies-Bergère*.

Faut-il balayer d'un revers de la main toutes ces fables nées d'un mythe ? Liquider les fables, c'est refuser un peu vite de leur accorder le moindre crédit. Or, Achard – comme Lubitsch, comme Pagnol, comme Ophuls – invite à aimer les fables, c'est-à-dire non seulement à en jouir mais aussi à les interpréter. Après tout, elles aident à mieux connaître leur auteur – son éthos, ses ambitions, ses désillusions – et le territoire qui les a inspirées. Pour autant, la fable ne suffit pas à mesurer la complexité d'une production, en particulier les modalités et l'importance du processus d'écriture, au delà du rôle sacrificiel attribué au scénariste par le fabuliste. Travailler aux côtés d'Ernst Lubitsch, Samson Raphaelson et Ernest Vajda offre l'opportunité de découvrir la puissance d'une écriture scénaristique. Structure et répliques préparent alors une mise en image impériale donc digne d'être appréciée comme une écriture pleinement cinématographique : un style.

Aussi allons-nous reconstituer une chronologie dont le premier épisode doit être le succès de l'adaptation filmée de *Jean de la Lune* qui lui ouvre, en 1931, les portes de l'Amérique. Viennent alors les voyages européens puis transatlantiques, d'abord infructueux puis plus heureux quand se concrétisent enfin des projets ambitieux permettant de collaborer avec des stars admirées. Reste enfin à proposer le bilan de cette aventure hollywoodienne, brillante mais sans lendemain.

4.1 Avant Hollywood : *Jean de la Lune*, le triomphe et la crise

4.1.1 Le double triomphe

4.1.1.1 Triomphe sur scène

Pour toute une génération, Marcel Achard se confond avec Jean de la Lune, parce qu'amoureux comme son personnage ou du moins capable de dissenter sur l'amour⁹⁶⁸, parce que rêveur et obstinément optimiste. Plus prosaïquement, le titre renvoie à un double triomphe, précoce qui plus est, au théâtre puis au cinéma. Au théâtre, le succès de cette comédie douce-amère est critique mais surtout public. Le 13 octobre 1929, Abel Gance, Charles Dullin, Alfred Savoir, Marie Bell, Pierre Scize⁹⁶⁹ célèbrent la centième en compagnie du dramaturge et de Michel Simon. Celui-ci est parvenu à faire de l'ombre au grand Jovet, interprète du rôle titre, en rendant inoubliable le rôle de Cloclo, pourtant périphérique. Achard le remplace pour quelques représentations, puis quand la pièce part en tournée en province puis en Belgique, à partir de novembre 1929. Une nouvelle tournée est organisée dès l'année suivante.

Ce triomphe est d'autant plus remarquable qu'il se prolonge dans un contexte de crise. Le théâtre est concurrencé par le cinéma parlant à partir de 1930 : commercialement, si bien qu'il connaît une chute de ses bénéficiaires jusqu'en 1936⁹⁷⁰ ; professionnellement, puisque de nombreux dramaturges sont mobilisés pour écrire les premiers dialogues du jeune cinéma parlant. Même le théâtre d'avant-garde en subit les conséquences. Ses financeurs, ses auteurs, ses acteurs passent à l'ennemi, motivés le plus souvent par des arguments pécuniaires⁹⁷¹. Pour nombre d'intellectuels, le cinéma parlant a renoncé au langage novateur et universel qui était l'apanage du muet. Mais il offre de nouvelles ressources, quand ce n'est pas une planche de salut. Achard en est parfaitement conscient. Il constate, depuis Berlin, qu'« il y a une crise terrible dans le théâtre. Bien pire qu'à Paris encore. Mais les cinémas se défendent à merveille. Nous allons être obligés de faire du film parlant⁹⁷². »

4.1.1.2 Triomphe sur les écrans (1931)

Pour l'industrie cinématographique, Achard occupe une position privilégiée. Son sens du public rassure les financiers tandis que son aura moderniste assure aux projets un prestige certain. Son activité critique témoigne depuis une décennie d'une connaissance du cinéma plus approfondie que chez la plupart de ses confrères. Dès 1929, son article « Romance avec ou sans parole » a montré que, loin de rejeter le cinéma parlant, il réfléchit déjà à ses spécificités. Au passage, il signale habilement, même si c'est au prix de quelques sophismes,

⁹⁶⁸ACHARD M. « L'Amour est à ceux qui y pensent. Pensez y », *Elle*, 17 février 1961, p. 48-49 et 111.

⁹⁶⁹LORCEY J., *op. cit.*, p. 121.

⁹⁷⁰ANDREW D., *op. cit.*, p. 90.

⁹⁷¹*Ibid.*, p. 139-140.

⁹⁷²ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, postée le 14 janvier 1931, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

que les meilleurs dramaturges peuvent devenir les meilleurs dialoguistes. Prétendre, comme Dudley Andrew, que Marcel Achard se distinguerait de René Clair en refusant les barrières esthétiques entre la scène et l'écran paraît pourtant abusif, car sa réflexion sur cette distinction se poursuit tout au long des années trente sans véritablement aboutir. Souvent fine, elle demeure désorganisée, parfois contradictoire. Andrew convainc davantage quand il avance que cette distinction serait essentiellement motivée par des arguments sociologiques, liés à la réception des œuvres : à partir du moment où Achard veut préserver sa réputation critique sans s'aliéner le public moins éduqué du cinématographe, quel degré de subtilité peut-il s'autoriser ? Semblable en cela à ses confrères et amis Jeanson, Passeur et Natanson, il proposera des réponses à cette problématique tout au long de la décennie⁹⁷³.

La première de ces réponses fait grand bruit. L'adaptation cinématographique de *Jean de la Lune* est un succès inattendu. Marcel Achard note dans son agenda, à la date du 27 février 1931 : « Première *Jean de la Lune* – Colisée – Triomphe⁹⁷⁴ ». Le film attire un public considérable. Après dix semaines d'exploitation, Henri Jeanson écrit à son ami parti vers New York et s'étonne devant ce triomphe qui promet d'éclipser celui de la pièce : « Aujourd'hui 10^e semaine de *Jean de la Lune*. Le film serait-il meilleur que la pièce⁹⁷⁵ ? ». Avec 769 000 entrées sur Paris, le film est le deuxième plus gros succès parmi les films français sortis au cours de la saison 1930-1931, et l'un des plus importants de la décennie, succès populaire, qui plus est, séduisant davantage le grand public que celui plus aisé des salles d'exclusivité⁹⁷⁶. Ce triomphe historique marque Jeanson. Près de dix ans plus tard, il le présente comme fondateur d'une nouvelle conception de l'adaptation, dans un article proposant le bilan d'une décennie de cinéma français parlant⁹⁷⁷. Organisé selon la même structure épique que le bilan proposé par Achard dans la dernière de ses conférences consacrées au cinéma (cf. *supra* 3.3.3), cet article s'ouvre sur un paysage désolé :

Dans les derniers temps du muet, le cinéma français avait perdu toute espèce d'intérêt... Il était dans un état désespéré. [...] Les metteurs en scène du muet, incapables de diriger les comédiens, perdus dans le pays pour eux inconnu de la syntaxe, incapables aussi de distinguer une bonne réplique d'une mauvaise, ne soupçonnant pas qu'il y a dans les dialogues des premiers plans et des plans généraux, des répliques vedettes et des répliques de figuration, remplissaient les écrans de drames tapageurs et de vaudevilles sonores... Mais plus ils remplissaient les écrans et plus ceux-ci paraissaient vides.

Puis, poursuit Jeanson, survint le producteur Georges Marret, qui « n'était pas très intelligent. Pas cultivé. Pas très spirituel. » mais qui « eut l'idée – dangereuse pour l'époque – de tourner *Jean de la Lune*.

On cria au scandale, à la démence. On insulta Georges Marret.

Ce Jean tomba de la lune et creva l'écran.

⁹⁷³ ANDREW D., *op. cit.*, p. 126.

⁹⁷⁴ Agenda 1931, BnF, fonds Achard, Agendas 3, date du 27 février.

⁹⁷⁵ JEANSON H., lettre (10 ff manuscrits + 1 enveloppe) adressée à M. Achard, arrivée aux États-Unis le 12 mai 1931, BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (1), Jeanson Correspondance (2).

⁹⁷⁶ CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 309 et 332.

⁹⁷⁷ JEANSON H., « Le cinéma français doit vivre libre », art. cit.

Et les industriels de la pellicule, réveillés de leur pesant sommeil par les éclats de rire d'un public sensible à la drôlerie d'un dialogue entre tous savoureux eurent tout à coup le sentiment très net que la parole n'était pas qu'un vain accessoire.

Depuis, le cinéma français est devenu quelque chose de pas mal du tout et même quelque chose d'assez bien... Plusieurs de ses films ont fait le tour du monde⁹⁷⁸.

Significativement, les metteurs en scène du muet – dont Achard a pourtant été l'un des thuriféraires après la Première Guerre mondiale – sont rejetés dans les abysses de la nullité. Ils y rejoignent le producteur « pas très intelligent », tandis que la réussite du film, et sans doute pour Jeanson de tous les films parlants, naîtrait essentiellement « d'un dialogue entre tous savoureux »...

Nombreuses sont les personnalités de premier plan à présenter le film comme une auto-adaptation novatrice. À l'unisson de son ami Jeanson, Steve Passeur décrète sans nuance qu'il s'agit du « seul succès de dialogue enregistré à l'écran français⁹⁷⁹ ». Marcel Pagnol considère que grâce à son « triomphe », qui « éclata comme une bombe », les officiels de la Paramount qu'il conduisit voir le film à cinq reprises virent « leurs opinions sur le public français [...] changées d'un seul coup. [...] Enfin la Paramount avait compris, et mon rêve se réalisait : nous allions créer une production française qui ne chercherait pas à copier les films américains et qui sortirait des ornières de Hollywood⁹⁸⁰. » En dehors du premier cercle amical, acquis d'avance, le film trouve encore d'ardents défenseurs en Jean-Pierre Liausu, dans *Comoedia*⁹⁸¹, ou André Gide pour qui il s'agit du « premier film qui [lui] donne une satisfaction artistique et littéraire complète⁹⁸² ». Ce qui est couronné, c'est sans nul doute la réussite inespérée d'un cinéma verbal et visuel ; et d'un cinéma de Boulevard ambitieux mettant dans la bouche d'acteurs populaires répliques cinglantes et maximes profondes. Organisé autour d'un dialogue, donc consacrant la suprématie de l'auteur dramatique, le film est rapidement chargé d'incarner un modèle et de servir des ambitions qui le dépassent.

Quelques voix discordantes s'élèvent. Le film est conquis par les nostalgiques du cinéma muet et ceux qui attendent autre chose de l'union des arts : Pierre Bost estime qu'il ne se distingue guère de la médiocre production courante (cf. *supra* 3.2.3.5). Même rejet dans les colonnes de *La Revue du cinéma*, hostile au théâtre filmé et mobilisée autour de la défense de l'auteur-réalisateur⁹⁸³. Seules trouvent grâce à ses yeux les pièces revisitées par des cinéastes capables d'imprimer leur marque. Leur intransigeance s'exprime de manière particulièrement virulente à l'occasion de la sortie de *Jean de la Lune*⁹⁸⁴. Ils accusent ses laudateurs d'être motivés par des arrière-pensées mercantiles, « principalement ceux de ces messieurs qui, comme Edouard Bourdet, ont leur petite marchandise à placer ». Le film reposerait essentiellement sur un dialogue auquel aurait été laissé « le soin de débrouiller toute la chose », tandis que la seule séquence exploitant des ressources proprement

⁹⁷⁸*Ibid.*

⁹⁷⁹PASSEUR S., « Marcel Achard », art. cit.

⁹⁸⁰PAGNOL M., « Cinématurgie de Paris », in *op. cit.*, p. 36-37.

⁹⁸¹LIAUSU Jean-Pierre, « Jean de la Lune – Un grand film – De grands acteurs », *Comoedia*, n°6611, 25 février 1931, p. 8.

⁹⁸²GIDE A., lettre adressée à Marcel Achard, datée du 13 avril 1931, in *op. cit.*

⁹⁸³PLOT Bernadette, "Théâtre ou cinéma ? Un enjeu culturel capital pour la première *Revue du cinéma*", in *Le Théâtre à l'écran*, Corlet / Télérama, 1999, p. 152.

⁹⁸⁴*Ibid.*

cinématographiques, celle du train, est condamnée comme un essai « puéril⁹⁸⁵ ».

De manière plus nuancée, quand le président de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, René Jeanne, et celui de la SACD, Charles Méré, proposent un bilan de l'année 1931⁹⁸⁶, ils retiennent *Marius* et *Jean de la Lune* comme deux exceptionnelles réussites tranchant sur la médiocrité des pièces filmées. Méré signale que ces réussites ont été rendues possibles grâce à l'auto-adaptation, qui a permis d'échapper aux habituels tripatouillages dénaturant les œuvres originales⁹⁸⁷. Pour autant, les deux films leur semblent valoir essentiellement pour leurs dialogues, alors que le cinéma réclame des sujets et une approche spécifiques⁹⁸⁸. Après les critiques, les responsables institutionnels soulignent donc l'importance historique de *Jean de la Lune*, en même temps que les limites du meilleur théâtre filmé. Achard lui-même juge, dès la fin de l'année 1931, que « *Jean de la Lune* est une réussite qu'il ne faut pas renouveler⁹⁸⁹ » car des scénarios originaux permettraient de rompre avec une influence théâtrale encore perçue comme néfaste.

4.1.1.3 Un triomphe historique ?

Après-guerre, André Bazin continue à présenter le film comme précurseur en ouverture de son essai « Théâtre et cinéma », quand il distingue « seul, comme une exception incompréhensible, au seuil du cinéma parlant, l'inoubliable *Jean de la Lune*⁹⁹⁰. » Serait-ce parce qu'il néglige d'explicitement sa louange que le film cesse progressivement d'occuper cette position privilégiée au sein des Histoires du cinéma⁹⁹¹ ? ou son importance dans la chronologie des débuts du parlant a-t-elle depuis été mieux envisagée, et relativisée⁹⁹² ?

Jean de la Lune, dont la réalisation a débuté le 10 novembre 1930, est présenté au public le 27 février 1931. Plus d'un an auparavant, le premier novembre 1929, était déjà sorti en salle *Les Trois Masques*, annoncé comme le premier film parlant français. Réalisé par André Hugon, le film est adapté par Charles Méré de sa propre pièce. Mais il est tourné en Angleterre, et ce sont surtout ses qualités techniques que salue la critique⁹⁹³. D'autres adaptations suivent, et déçoivent à cause de leur forme routinière. Plus ambitieux, *L'Enfant de l'amour* de Marcel L'Herbier, dont le tournage s'est achevé en février 1930, sort dans les salles quelques mois plus tard⁹⁹⁴. Son réalisateur le présente dans son autobiographie comme « le premier long métrage dramatique cent pour cent français⁹⁹⁵ », soit le premier long métrage parlant adapté d'une œuvre théâtrale entièrement tourné sur le territoire national. Il a lui-même assuré l'adaptation de la pièce d'Henry Bataille. Loin de renoncer à toute ambition, L'Herbier

⁹⁸⁵Cité par PLOT B., art. cit., p. 152-153.

⁹⁸⁶René JEANNE et Charles MÉRÉ sont interrogés par Charles DELAC, « Cinéma 1931 (enquête) », *La Revue hebdomadaire*, 40ème année, n°52, 26 décembre 1931, p. 474-490.

⁹⁸⁷*Ibid.*, p. 489.

⁹⁸⁸*Ibid.*, p. 479 et 488-489.

⁹⁸⁹VERMOREL C., « Avec Marcel Achard, futur metteur en scène », art. cit.

⁹⁹⁰BAZIN A., « Théâtre et cinéma », in *op. cit.*, p. 129.

⁹⁹¹Si le film paraît désormais moins intéresser les analystes que les premiers essais sonores de Grémillon, Renoir ou Duvivier, Claude GAUTEUR le présente toujours, en 2005, comme « le premier grand film parlant du cinéma français », in *Michel Simon*, Paris, Éditions du Rocher, 2005, p. 36.

⁹⁹²Dans *Le cinéma, un art sonore*, M. CHION estime ainsi que « « Les recherches sonores très ponctuelles d'un *Jean de la Lune* (1931), de Jean Choux, où Michel Simon triomphe sur les répliques de Marcel Achard, occupent deux minutes dans un film par ailleurs sans surprise » (p. 39).

⁹⁹³« *Les Trois Masques* », *Cinémagazine*, 9ème année, n°46, 15 novembre 1929, p. 271-272.

⁹⁹⁴Le site IMDB indique une première présentation en février 1930, avant une diffusion parisienne le 22 août. Michel MARIE reprend cette dernière date : « *L'Enfant de l'amour*, premier film parlant de Marcel L'Herbier », in VÉRAY Laurent (sld.), *Marcel L'herbier, L'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2008, p. 230.

⁹⁹⁵L'HERBIER M., *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 183.

exploite les ressources du nouveau cinéma sonore grâce à des partis-pris novateurs⁹⁹⁶, repris dans *Jean de la Lune* : hors champ, sons d'ambiance – qui recouvrent un dialogue devenu volontairement inaudible dans la dernière séquence – ou silence devenu une option singulière et non plus une nécessité. Le cinéaste y généralise l'alternance des séquences, souvent justifiée par une conversation téléphonique, et multiplie les objets d'enregistrement ou de diffusion sonores (radio, phonographe, téléphone) afin d'en exploiter les potentialités scénaristiques et expressives. Si le film n'est pas reconnu comme précurseur, alors même que Michel Marie y voit « le père du cinéma du samedi soir⁹⁹⁷ », c'est sans doute à cause de la médiocrité de la pièce adaptée, alignant les conventions mélodramatiques. Certes, le réalisateur revendique son auctorialité en annonçant dès le générique « une pièce *cinéphonique*, composée et réalisée par Marcel L'Herbier, d'après l'œuvre célèbre d'Henry Bataille ». Et il expose dans la presse, en réponse aux critiques qui l'accusent d'avoir trahi la pièce, une conception de l'adaptation qui légitime cette trahison : « il s'agit de prendre un texte obéissant aux lois de l'art littéraire et de le transposer en esprit et en essence dans un domaine opposé obéissant aux lois contradictoires de l'art cinéphonique⁹⁹⁸. » Il ajoute qu'en définitive, tout auteur – qu'il soit littéraire, dramatique ou cinématographique – est un adaptateur dans la mesure où il s'inspire nécessairement de ses devanciers⁹⁹⁹. Cependant, L'Herbier juge à cette époque avec sévérité le cinéma parlant, auquel il déclare préférer, comme nombre de ses confrères venus du cinéma muet, un cinéma sonore¹⁰⁰⁰ qui ne s'imposera pas, en dépit des expérimentations de René Clair ou Jean Grémillon. Il condamne donc lui-même sa proposition, pourtant ambitieuse, et d'autant plus précieuse qu'elle permit d'entendre pour la première fois Michel Simon parler dans un film.

Quant aux premières adaptations cinématographiques d'œuvres théâtrales signées Jean Renoir, Sacha Guitry ou Marcel Pagnol, elles viennent après *Jean de la Lune*. *On purge Bébé*, adapté de Feydeau, est ainsi réalisé par Renoir en seulement trois semaines, en mars 1931¹⁰⁰¹. L'invention du cinéaste s'accommode de contraintes matérielles radicales. Pour autant, il demeure dans le cadre de la pièce filmée. Sa réalisation sert le texte et ses interprètes sans revendiquer son autonomie, contrairement à *Boudu sauvé des eaux* (1932), adaptation à ce point libre de la pièce de Roger Fauchois qu'elle en inverse la finalité en attribuant le premier rôle au personnage interprété par Michel Simon, et non plus au libraire qui l'héberge. Comme dans *Jean de la Lune*, le comédien renverse l'organisation du drame en même temps que les normes sociales en volant la vedette au protagoniste bourgeois.

Plusieurs facteurs peuvent donc expliquer que *Jean de la Lune* ait longtemps été considéré comme une œuvre fondatrice, au delà de ses mérites propres et de sa position privilégiée au sein de la chronologie. Tout d'abord, les propositions antérieures n'associaient pas un texte prestigieux à une véritable ambition visuelle. Dans *Comoedia*, Jean-Pierre Liausu se félicite ainsi de voir enfin adapté avec Achard un « auteur » et non plus un « textier », alors que les adaptations précédentes se contentaient de « flatter tous les mauvais goûts de la foule et non pas de l'aider à accéder au goût ». Il apprécie ensuite l'équilibre miraculeux entre le texte et l'image¹⁰⁰². *A contrario*, la médiocrité de la pièce adaptée par L'Herbier un an auparavant

⁹⁹⁶Nous nous appuyons sur la description qu'en propose M. MARIE, « *L'Enfant de l'amour*, premier film parlant de Marcel L'Herbier », in *op. cit.*, p. 232-234.

⁹⁹⁷*Ibid.*, p. 235.

⁹⁹⁸L'HERBIER M., « Créer, c'est adapter », *Cinémagazine*, 11ème année, n°5, mai 1931, p. 12.

⁹⁹⁹*Ibid.*, p. 13-14.

¹⁰⁰⁰L'HERBIER M., *ibid.* ; cité par N. BURCH, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973, p. 123.

¹⁰⁰¹MÉRIGEAU P., *op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁰²LIAUSU J.-P., art. cit.

empêchait d'atteindre à cet équilibre, condamnant son projet à une relative obscurité critique. Qui plus est, ce dernier présentait son film comme l'œuvre d'un cinéaste, avant toute chose. En cela, sa conception de l'adaptation rejoignait celle de *La Revue du cinéma* sans que ses rédacteurs, hostiles à un cinéaste dont ils dénonçaient « l'habileté d'esthète¹⁰⁰³ », constituent de véritables adjutants. Or, c'est un auteur-écrivain, et non un auteur-cinéaste, que souhaitaient mettre en avant les critiques issus de la sphère dramatique, en particulier Marcel Pagnol et Henri Jeanson.

Par la suite, les premiers films parlants de Jean Renoir, Julien Duvivier, Jean Grémillon ou Marcel Pagnol ont pu, en voyant de plus en plus clairement reconnu leur caractère novateur, d'autant mieux éclipser *Jean de la Lune* que sa réussite ne peut être attribuée à un auteur central. *Jean de la Lune* est d'abord un titre mémorable avant d'être le film de Jean Choux, Marcel Achard ou Michel Simon.

4.1.2 Un tournage conflictuel

De fait, la production du film fut difficile, tiraillée entre plusieurs ego. Louis Jouvet, qui n'a guère apprécié que Michel Simon lui vole la vedette sur scène, ne reprend pas son rôle, interprété par René Lefebvre. Le tournage est émaillé de conflits entre Simon, le réalisateur Jean Choux, et le producteur Georges Marret.

Une lettre adressée par ce dernier à Marcel Achard avant le début du tournage suggère pourtant que Choux a été préféré à Maurice Tourneur ou René Clair, qui aurait eu les faveurs du dramaturge, pour sa docilité supposée :

J'ai vu Madeleine Renaud qui a accepté d'enthousiasme. Pour le metteur en scène, je ne crois pas que nous puissions avoir TOURNEUR qui est actuellement sous contrat, quant à René CLAIR je serais évidemment très heureux de le voir collaborer puisque c'est moi-même qui vous en ai fait le premier la suggestion. Ma seule crainte est de ne pouvoir limiter un metteur en scène aussi personnel au découpage que nous aurions arrêté.

Je veux espérer cependant que vos relations amicales avec lui nous donneront de ce côté tous apaisements, je vais me mettre immédiatement en relation avec lui.

J'attends votre visite dans les tout premiers jours de juillet, il y a en effet urgence à conclure parce que nous devons louer les studios dès maintenant si nous voulons être prêts pour l'ouverture de la saison.

En outre, il n'est pas bon que mes amis s'entendent dire fréquemment : "faites attention le sujet est d'avant-garde etc..." et autres absurdités de ce genre.

Vous connaissez là-dessus mon sentiment et c'est pour éviter les hésitations de la dernière minute que je vous signale cette urgence

J'attends bientôt de vos bonnes nouvelles et croyez, Cher Monsieur, en mes sentiments les meilleurs¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰³Cité par PLOT B., art. cit., note p. 156.

¹⁰⁰⁴MARRET Georges, lettre adressée à M. Achard, datée du 25 juin 1930, BnF, fonds Achard, Cinéma / COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier ; Cinéma : divers à trier.

Soucieux de trouver un équilibre, conscient de l'audace d'un sujet rompant avec le tout-venant boulevardier, le producteur se défie pourtant de metteurs en scène – Tourneur et Clair – connus pour leur ambition visuelle. Que Clair ait été envisagé est étonnant, même si ses adaptations muettes des pièces de Labiche ont été appréciées et s'il entretient avec Achard des relations amicales. Il est alors le chef de file de ceux qui résistent au cinéma parlant. Le 3 juillet 1930, une semaine après que Marret lui aurait proposé de réaliser *Jean de la Lune*, Clair publie dans *Pour Vous* une tribune intitulée « Les auteurs de films n'ont pas besoin de vous » qui oppose, dès son titre, une fin de non recevoir à cette proposition. Revendiquant la suprématie auctoriale du réalisateur, il rejette vigoureusement l'influence théâtrale et affirme que les meilleurs films sont tirés de scénarios originaux, écrits qui plus est sans le concours d'écrivains ou dramaturges. Il ajoute que les hommes de lettres « sont déjà déformés, perdus pour le cinéma duquel ils peuvent sans doute tirer quelque bénéfice matériel, mais à qui ils ne peuvent proposer aucun bénéfice spirituel ». Le cinéma doit donc se passer d'eux, à moins qu'ils ne se forment et « réalisent eux-mêmes leurs œuvres¹⁰⁰⁵. » Tranchée, la position de Clair s'oppose rigoureusement à celle de Pagnol selon une polarité qui va alimenter les hésitations et oscillations d'Achard. Nourrir également son ambition de devenir à son tour réalisateur, exprimée dès l'année suivante¹⁰⁰⁶. Et signifier l'échec du premier projet d'adaptation de *Jean de la Lune* : faire collaborer deux fortes personnalités actoriales pour un même film. La carrière cinématographique d'Achard débute sur une impossible synthèse.

Il est de toute façon douteux que René Clair eût accepté de se soumettre à un découpage conçu en amont par le scénariste et son producteur. Si Georges Marret part du même postulat que *La Revue du film*, en considérant qu'un cinéaste véritablement créatif possède le pouvoir d'annexer une adaptation à son propre univers grâce au découpage, c'est pour en tirer une proposition inverse : mieux vaut un technicien docile qu'un cinéaste créatif.

Jean Choux est pourtant loin d'être un faiseur, comme en témoigne son premier film *La Vocation d'André Carel* (1925). Il en a assuré la production, l'écriture, le tournage et le montage. Auteur complet, il semble *a priori* correspondre à l'idéal opposé par Clair aux prétentions des hommes de lettres, d'autant que son film se veut pleinement cinématographique par son usage inventif du cadre et du montage. Pour autant, il demeure ouvert à l'influence littéraire. Sa construction complexe (multiplication virtuose des points de vue, usage de la synthèse visuelle pour illustrer un récit énoncé par son protagoniste) est digne d'un roman et ne refuse pas les intertitres, assez abondants et rédigés avec style. Choux a d'ailleurs publié un recueil poétique l'année précédente¹⁰⁰⁷. Au cours de la séquence de la prière dominicale (44 min.), cette ambition poétique se manifeste quand les intertitres versifiés font écho au montage parallèle rapprochant les mains jointes et le mouvement des mâts. Et lorsque le protagoniste expose sa vocation d'écrivain née au contact des bateliers (57 min.), le cinéaste prend le relais pour peindre la vie rude de ces derniers, dans une séquence dénuée d'enjeux narratifs, exploitant la poésie documentaire. Le film propose donc un véritable art poétique, et témoigne du goût de son auteur pour le mélange : marivaudage fantaisiste et sens du détail concret, usage expressif des intertitres et des images. Enfin, il offre à Michel Simon, interprète du précepteur farfelu, son premier rôle d'importance, en même temps qu'un découpage mettant en valeur son invention d'acteur : plans larges quand il déambule drôlement dans les espaces clos où le relègue le scénario ; plans rapprochés quand il compose une mimique. Simon ne vole pas la vedette à ses comparses, mais Choux sait

¹⁰⁰⁵CLAIR R., « Les auteurs de films n'ont pas besoin de vous », art. cit.

¹⁰⁰⁶VERMOREL C., « Avec Marcel Achard, futur metteur en scène », art. cit.

¹⁰⁰⁷BEYLIE C., D'HUGUES P., « La vocation de Jean Choux, poète inconnu », in *Les Oubliés du cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 2000, p. 39.

exploiter son talent singulier.

Compte tenu des qualités dont témoigne cette première collaboration entre l'acteur et son réalisateur, le portrait charge brossé par Jacques Lorcey¹⁰⁰⁸, qui présente Jean Choux comme un imbécile et un incapable, paraît injuste. De même, il n'est plus vraisemblable d'imaginer que Simon, dont Lorcey affirme qu'il n'aurait accepté de reprendre son rôle qu'à la condition de réaliser lui-même le film, ait charitablement proposé d'abandonner son poste de réalisateur à Choux afin de lui éviter de connaître la ruine. En effet, des réalisateurs plus expérimentés avaient auparavant été envisagés par le producteur et son scénariste. Plus probablement, Choux, qui avait également dirigé Madeleine Renaud pour son second rôle au cinéma, dans *La Terre qui meurt* (1926), rassurait à la fois le producteur par sa maîtrise technique, le scénariste par son goût pour la poésie et ses acteurs qui savaient pouvoir disposer d'une marge de création propre.

Les témoins et les commentateurs s'accordent par contre pour dépeindre un tournage difficile. Il n'est pas simplement le théâtre d'un duel entre le réalisateur et l'interprète de Cloclo, qui revendiquera toujours et sans doute abusivement d'être le véritable auteur du film¹⁰⁰⁹. Il voit se multiplier les ingérences. Le producteur, qui signalait vouloir conserver la maîtrise du découpage, impose ses options. René Lefebvre, interprète de Jef, s'en plaint auprès du scénariste, parti pour Berlin :

On espère beaucoup de Jean de la Lune. J'y compte moi-même fermement mais je fais une réserve en ce qui concerne la fin. L'esprit de cette fin ne m'inquiète point, j'y souscris au contraire, mais je redoute la prise de vue finale exigée par Marret, lequel Marret s'est montré en l'occurrence entêté comme une mule et tranchant comme un silex¹⁰¹⁰.

La fin du film, filmée de manière efficace et fonctionnelle, demeure fidèle à celle de la pièce : le producteur semble avoir renoncé à son exigence.

Claude Beylie et Philippe d'Hugues ajoutent que le premier assistant, André Sauvage, joua un rôle suffisamment décisif pour pouvoir être considéré comme co-réalisateur¹⁰¹¹. Proche de l'avant-garde parisienne, il est l'auteur d'un essai documentaire et poétique, *Études sur Paris* (1928), et d'un film inachevé, *Pivoine* (1929) qui attribuait pour la première fois à Michel Simon le rôle principal, et parlant qui plus est. L'acteur y inaugurerait au cinéma le premier d'une longue série de personnages marginaux, série qu'il entend poursuivre grâce à la version filmée de *Jean de la Lune*. Sauvage, qu'il a fait engager mais dont Choux exigera qu'il n'apparaisse pas au générique, fait partie de ses alliés quand il veut imposer sa vision du personnage.

Et Marcel Achard ? Il a déjà imposé ses choix lors du travail d'adaptation, notamment en supprimant certains dialogues. Dans quelle mesure est-il intervenu lors du tournage ? Celui-ci a commencé en novembre 1930 pour se poursuivre au début de l'année suivante. Or, Achard voyage sans cesse au cours de cette période : il reçoit la lettre de René Lefebvre datée du 12 janvier 1931 à Berlin, et, le 15 avril¹⁰¹², il constate dans une lettre envoyée depuis New-York à

¹⁰⁰⁸LORCEY J., *op. cit.*, p. 129-130 et 135-136.

¹⁰⁰⁹Il est significatif, comme le note C. GAUTEUR (in *Michel Simon*, p. 23) que Michel Simon n'ait jamais tenté de réaliser un second film.

¹⁰¹⁰LEFEBVRE René, lettre adressée à M. Achard, datée du 12 janvier 1931, BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau...

¹⁰¹¹BEYLIE C., D'HUGUES P., *ibid.*

¹⁰¹²ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, datable du 15 avril 1931 (la première new-yorkaise de *Mélo* est annoncée pour le lendemain), BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte n°2.

son épouse qu'il n'aura passé qu'un seul mois à Paris depuis le début de cette même année. Difficile dans ces conditions d'imposer durablement son autorité. Dans sa correspondance avec Juliette, relativement importante pour cette période, il n'évoque d'ailleurs que ses projets en cours avec des producteurs allemands, jamais le tournage de *Jean de la Lune*.

En dehors de la correspondance déjà évoquée, le fonds Achard ne possède aucun document témoignant de la genèse du film. Mais la Cinémathèque conserve une continuité dialoguée de quarante-deux pages¹⁰¹³, ainsi que les maquettes réalisées par Lazare Meerson. Le titre donné à cette continuité, « esquisse de scénario et dialogues », suppose qu'elle a été rédigée assez longtemps avant le tournage ; des annotations manuscrites apportant des modifications au dialogue semblent être de la main d'Achard. Or, la continuité amorce déjà le processus de cinématographisation en esquissant, sans les développer, des séquences nouvelles qui impressionneront les premiers spectateurs du film : montage alterné initial, séquences du french cancan et du train.

Par ailleurs le générique, dont la fiabilité est douteuse, associe évidemment le nom du dramaturge au titre : « *Jean de la Lune* de Marcel Achard ». C'est la règle pour tous les films adaptés de ses pièces avant-guerre, sans que cela permette de lui attribuer l'essentiel des choix ayant présidé à l'adaptation, d'autant que s'il est également crédité des dialogues, seul Jean Choux l'est pour l'adaptation proprement dite. Faut-il en déduire que le réalisateur a imposé des coupes et ajouts conséquents, Achard étant ensuite chargé de retisser le fil des dialogues ? ou Choux est-il intervenu *a posteriori*, à partir d'une adaptation dialoguée proposée par Achard posant déjà les principales orientations structurelles et cinématographiques ? Il est également possible que l'« esquisse de scénario » soit née d'un dialogue entre plusieurs collaborateurs, sans qu'il faille l'attribuer à un auteur unique. Ajoutons qu'il est difficile de trancher définitivement entre ceux¹⁰¹⁴ qui considèrent que Simon est intervenu de manière décisive au cours du tournage, au point de renverser le réalisateur, et ceux¹⁰¹⁵ qui minimisent cette participation.

Comparer la pièce au film permet néanmoins de mesurer l'importance du travail d'adaptation, et partant l'écart entre les attentes d'un auteur dramatique et celles d'un collectif rassemblé autour d'un projet cinématographique. Puisque les dialogues constituent le domaine privilégié du dramaturge, peut-être pourrions-nous évaluer le « degré de subtilité » dosé pour ce premier travail d'écriture scénaristique achardien.

4.1.3 *Jean de la Lune* : du texte au film

Le travail d'adaptation est assez habile pour reprendre des caractéristiques marquantes de la pièce, donnant au spectateur l'impression de la retrouver s'il a pu la voir représentée. Le dramaturge a pu exiger cette fidélité, pour cette pièce très personnelle dont les trois protagonistes – le rêveur, le farfelu et l'infidèle – composent un autoportrait diffracté (cf. *supra* 1.3.3.1). La structure d'ensemble est respectée. Elle suit l'évolution de Marceline, coquette inconstante finissant par incarner ce que Jef veut qu'elle soit, une épouse modèle. La caractérisation des trois protagonistes demeure assez similaire. Enfin, non seulement des répliques mais également quelques échanges mémorables sont repris. La scène 5 du premier acte (irruption de Richard et confrontation avec Marceline), ou la scène 7 du deuxième

¹⁰¹³Continuité dialoguée de *Jean de la Lune* (1931), Cinémathèque française, Collection Jaune, 23 ff. Cet exemplaire était destiné à R. Lefevre.

¹⁰¹⁴LORCEY J., *op. cit.*, p. 130 ; MÉRIGEAU P., *op. cit.*, p. 172. ; BUACHE Freddy, *Michel Simon, 1895 - 1975*, Genève, Promoéditions, Coll. « Avant Première », 1991, p. 47.

¹⁰¹⁵BEYLIE C., D'HUGUES P., *ibid.*, p. 39-40 ; GAUTEUR C., *Michel Simon*, p. 23.

(quiproquo autour du téléphone) sont presque intégralement conservées, car elles sont dynamiques et jouent un rôle décisif dans la progression dramatique. Le découpage met en valeur le dialogue et la scénographie, si bien que le film conserve un aspect théâtral qui a pu rassurer certains critiques issus de la sphère dramatique.

Fidélité relative ceci étant, comme le démontre un examen plus attentif. Certaines caractéristiques du théâtre achardien s'avèrent problématiques quand il faut composer un scénario efficace : le relatif statisme d'une action reposant sur la répétition au fil des trois actes d'une même situation (l'infidélité de Marceline, dévoilée puis pardonnée) ; le personnage de Cloclo, tritagoniste qui n'occupe que les marges du drame, pourtant essentiel tant son excentricité a déterminé le succès de la pièce dès sa création ; enfin, l'importance du verbe, qui prime sur la construction dramatique. Ces aspects, marquant à la fois les limites et la singularité du théâtre achardien, ont imposé aux adaptateurs des évolutions décisives. Plusieurs principes les ont guidés : atténuer la théâtralité de la pièce ; exploiter les ressources spécifiquement cinématographiques ; resserrer la structure en privilégiant les passages plus dynamiques ; en simplifier le contenu, en supprimant les passages dialogués plus analytiques et statiques ; mettre en valeur le personnage de Cloclo, en le reliant plus fortement à la ligne dramatique principale.

Les deux premières finalités sont liées, ce qui signale d'emblée l'ambivalence du processus d'adaptation : il doit exploiter le potentiel commercial et artistique d'une œuvre première tout en infléchissant sa nature profonde, ici théâtrale, en la cinématographisant. L'illustre le traitement du monologue qui conclut le deuxième acte. Il en constitue l'apogée par sa longueur – trois pages¹⁰¹⁶, ce qui est rare dans le théâtre achardien – et son intensité émotionnelle : Jef s'exprime enfin à cœur ouvert devant Marceline endormie. Déjà abrégé dans la continuité¹⁰¹⁷, il l'est plus drastiquement encore dans le film : moins d'un dixième en est conservé. Ont ainsi disparu les « quelques petits reproches » énoncés par Jef, après qu'il les a consignés dans son carnet, puis l'éloge de Marceline, dont est clamée, contre l'évidence, la certitude qu'elle incarne « la droiture même », juste avant que le rideau ne tombe lentement.

À la place de ce morceau de bravoure théâtral, la continuité puis le film exploitent une chanson (44 min.). La comptine d'Adrien Pagès « Jean de la Lune » fournit son titre et sa dernière réplique à la pièce mais son utilisation dramatique constitue une invention des scénaristes absente des premières éditions¹⁰¹⁸. Le film associe la chanson à Jef beaucoup plus explicitement puisque ce dernier répond à Marceline « Oui, je suis Jean de la Lune » juste avant de chanter. Cette association est récurrente : avant d'interpréter pour Marceline sa chanson fétiche, Jef la lui a fait écouter grâce à un disque ; à la fin du film, depuis le train qui l'emporte avec son amour loin de son mari et de Paris, Marceline entend des enfants chanter la comptine et prend alors conscience de ses égarements. La chanson, le film et le personnage sont ainsi fortement liés, formant un ensemble qui sollicite la mémoire collective (par une chanson associée à l'enfance et à l'innocence) pour mieux s'y ancrer.

De même, le traitement de l'espace et du temps évolue sensiblement. Dès le premier acte, Jef fait visiter son appartement à Marceline, évoquant un espace virtuel prochain spécifiquement théâtral, puisque l'ensemble de la pièce se déroule dans un décor unique :

Marceline. - [...] Qu'est-ce que c'est, à côté ?

Jef. - C'est mon bureau-salon-fumoir-bibliothèque.

¹⁰¹⁶ACHARD M., *Jean de la Lune*, p. 90-93.

¹⁰¹⁷Continuité dialoguée de *Jean de la Lune* (1931), p. 35-36.

¹⁰¹⁸Elle est proposée en note à partir de l'édition de 1949, p. 33. L'édition précédente (1943) proposait simplement d'utiliser la chanson « In a little Spanish town » (p. 76).

Marceline. - Et ici ?

Jef. - Ici aussi.

Les réponses fantaisistes de Jef montrent que l'auteur s'amuse, avec un public complice, des conventions du théâtre bourgeois, qui imposent la création d'un espace imaginaire réaliste et connoté socialement. Le film supprime cet échange pour lui substituer une alternative caricaturalement cinématographique (16 min.), absente de la continuité :

1. *Plan large : au premier plan, Clotaire est assis ; derrière lui, Marceline et Jef se font face.*

Marceline. - Oh, mais vous avez une terrasse. On peut voir ?

Jef. - Oh, mais je vous en prie.

Les deux personnages se dirigent vers le fond du cadre et sortent par la droite.

2. *Plan moyen. La porte-fenêtre donnant sur la terrasse s'ouvre, laissant passer Marceline puis Jef.*

[AMBIANCE DE LA RUE]. Marceline regarde vers la gauche.

3. *Contrechamp : les quais de la scène.*

4. *Plan américain : Marceline regarde face à elle.*

5. *Contrechamp : la place de la Concorde, derrière la Seine.*

6. *Idem plan 4. Marceline regarde vers la droite.*

7. *Contrechamp : le bout du quai*

Jef. - (d'un ton emprunté et emphatique) *C'est beau Paris ! N'est-ce pas ?*

Marceline. - *Très beau !*

La scène est superflue, en dehors de l'exploitation d'une ressource cinématographique, comme le souligne la demande de Marceline : « On peut voir ? » Et nous voyons un spectacle réservé à l'élite bourgeoise parisienne mais que le cinéma offre au plus large public.

D'autres passages spectaculaires viennent du spectacle forain ou du music-hall, dont Achard signalait, un an avant le tournage¹⁰¹⁹, qu'il pouvait mieux que le théâtre constituer une source d'inspiration pour le septième art : chansons, panorama parisien, french cancan endiablé sont intégrés, signalant la prégnance du cinéma d'attractions dans les premiers films parlants. Le spectacle dansé constitue un atout commercial mis en avant par une des affiches du film (doc. 12). Présent dès la continuité, il a pu être inspiré par le troisième tableau du *Mélo* de Bernstein : l'auteur déplace son trio dans une boîte de nuit dont les miroirs reflètent les danseurs¹⁰²⁰. Un an après la sortie du film, *L'Atlantide* (1932) adapté du roman de Pierre Benoist et réalisé par Pabst interrompra semblablement son récit dramatique par un french cancan endiablé contrastant avec l'atmosphère orientale et tragique.

¹⁰¹⁹ACHARD M. « Romance avec ou sans parole », art. cit.

¹⁰²⁰La pièce, dont son auteur reconnaissait qu'elle s'inspirait de la structure cinématographique, a été créée en mars 1929 : LANDIS J., *op. cit.*, p. 258.



Doc. 12 : affiche française de *Jean de la Lune* (1931) : la promesse d'un cinéma d'attractions.

La séquence du french cancan (46 min. ►) peut intégrer le film à partir du moment où l'unité de lieu est abandonnée, en même temps que l'unité de temps interne à chacun des actes. Elle constitue la plus visible des infidélités à la pièce avec la séquence du train, en représentant une action – au cours du spectacle, Marceline dupe son époux afin de séduire un nouvel amant – que la pièce rapportait verbalement, à travers les confessions de Clotaire puis de Marceline ou les échanges téléphoniques. Durant sept minutes, le décor, le cadrage et le montage sont exploités tandis que le dialogue demeure fonctionnel donc peu achardien, d'autant qu'il était à peine esquissé au stade de la continuité. Entièrement original, il illustre, par son laconisme, la conception du dialogue de cinéma exposée par Achard.

Les adaptateurs ont glissé cette séquence entre les deux derniers actes. Elle comble en partie l'ellipse temporelle et l'arrière-plan imaginaire tout en infléchissant la caractérisation des personnages. Dans la pièce, la frivolité de Marceline peut être d'autant plus facilement niée par Jef que ni ses infidélités, ni ses amants ne sont représentés sur scène : évoqués à travers le dialogue, ils peuvent être révoqués par le dialogue qui impose – comme dans *Domino* – sa vérité contre l'évidence. Dans le film, Marceline est *visiblement* menteuse, manipulatrice, adultère, donc plus antipathique. Son mari est visiblement cocu. Cela contraste d'autant plus violemment avec son image de doux rêveur incurablement optimiste que, dans la séquence précédente (cf. doc. 13 : phot. 0), son monologue drastiquement raccourci adressé à Marceline endormie s'interrompait sur cette question : « Quels rêves fait-elle donc ? » La séquence qui suit y répond ironiquement en figurant plus prosaïquement la concrétisation des désirs de son épouse. Enfin, elle confirme que Clotaire aide efficacement sa sœur à tromper son mari, quand c'est plutôt sa maladresse que soulignait la pièce. Il intervient plus clairement dans le drame. À plusieurs reprises dans le film, des plans de coupe le montrent en train d'écouter les échanges entre Jef et Marceline, l'intégrant à l'intrigue quand la pièce le renvoyait régulièrement hors-scène.



0



1



2



3



4



5



6



7



8



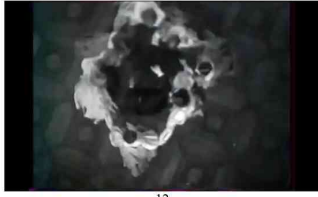
9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23

Doc. 13 : photogrammes extraits de *Jean de la Lune* (1931) : la séquence du french cancan.

Complice de sa sœur, Clotaire est comme elle concupiscent, ce qu'exacerbait la continuité : une séquence, placée en ouverture du deuxième tiers du récit et finalement supprimée, le montrait déambulant dans les loges du music-hall où il avait ses habitudes. Une danseuse « se déshabill[ait] en le couvrant de ses vêtements¹⁰²¹. » Il était un artiste de cabaret habitué aux coulisses. Dans le film, il n'en est plus que le client occasionnel. Plusieurs plans soulignent son excitation devant les danseuses soulevant leurs jupes et réfléchies dans des miroirs partout disposés, jusqu'au sol (phot. 20). Clotaire devient un relais grotesque du spectateur. Le dernier plan le montre même, juste avant le fondu au noir, se léchant les babines (phot. 22 et 23). Seul, pourtant, le spectateur du film se voit octroyer le privilège d'admirer les danseuses s'entraînant en coulisse (phot. 3) ou filmées selon des angles inattendus. Plongées (phot. 9 et 12) et contre-plongées (phot. 7 et 19) manifestent l'érotisme du spectacle cinématographique. Le dramaturge exploitait le potentiel suggestif du verbe quand ce sont les corps et leurs dessous qu'exhibe crûment le film.

Cet érotisme cru n'est pas incompatible avec des plaisirs plus cérébraux. Le décor et le découpage composent une théâtralité complexe, différente de celle de la pièce, confrontant les rideaux et les regards. La continuité assimile déjà le fondu au noir liminaire à un rideau : « l'écran s'ouvre sur le fracas de Tabarin à minuit¹⁰²². » Un rideau de théâtre (phot. 6) s'ouvre pour laisser défiler les danseuses, un second couronne le trio des protagonistes : un rapide travelling descendant isole un rideau peint en trompe-l'œil dans sa partie haute (phot. 4), avant de révéler Jef, Clotaire et Marceline assis derrière les drapés (phot. 5).

Renoir plaçait en ouverture de ses premières adaptations parlantes (*On purge Bébé*, *La Chienne*, *Boudu sauvé des eaux*) de semblables rideaux rappelant que le théâtre, plus qu'un mode de représentation, fait partie intégrante du monde, et singulièrement du monde bourgeois. L'organisation spatiale des lieux dédiés au plaisir en témoigne. Quand Clotaire traverse la scène (phot. 11) afin de transmettre un billet doux au futur amant de Marceline, les danseuses l'enferment dans leur cercle (phot. 12 et 13). Elles transforment le spectateur diégétique en un clown captif devant lequel s'esclaffe le reste de la salle (phot. 14). Les miroirs invitent le spectateur du film à mettre en relation le réel et sa représentation, son propre regard concupiscent avec celui des personnages. Avec les rideaux encadrant aussi bien les danseuses (phot. 3) que Marceline (phot. 5), avec les nombreuses plongées composant des bouquets féminins (phot. 12) – écho à la métaphore florale régulièrement associée à Marceline –, ces miroirs invitent également à envisager la danse comme une figuration littérale de la libido féminine. « Quels rêves fait-elle donc ? » se demandait Jef. Que désire Marceline ? Imiter les danseuses en exhibant ses dessous (phot. 3, 6 ou 20) ; en captant le regard (phot. 22) puis le corps (phot. 12) d'un homme ; en contemplant narcissiquement son corps désirable et désiré (phot. 20). Parmi les nombreux passages supprimés dans le troisième acte, figurait cette déclaration de Jef à Marceline : « [...] j'ai deviné ton secret. [...] Le secret des fleurs, c'est leur orgueil. Le tien aussi. C'est d'elles-mêmes qu'elles sont amoureuses¹⁰²³. » Le miroir trahit le secret de Marceline, rendant superflue son énonciation.

Tous les talents s'illustrent avec éclat dans cette séquence : le réalisme stylisé des décors conçus par Lazare Meerson, la lumière de Georges Périnal, le montage virtuose de Marguerite Baugé. Sa conception générale, celle d'un cinéaste expérimenté, peut être attribuée à Jean Choux, tandis que Michel Simon enrichit son personnage d'une nouvelle dimension. Mais sa dimension spectaculaire illustre la finalité que Marcel Achard attribue alors au cinéma. Les jeux sur la théâtralité et les doubles, le prosaïsme et la facticité rejoignent ses thématiques, et

¹⁰²¹Continuité dialoguée de *Jean de la Lune* (1931), p. 21.

¹⁰²²*Ibid.*, p. 36. C'est moi qui souligne.

¹⁰²³ACHARD M., *Jean de la Lune*, p. 123.

celles de la pièce : a notamment été supprimé du monologue qui précède directement la séquence du french cancan un passage, encore présent partiellement au stade de la continuité¹⁰²⁴. Jef y soulignait la dualité de Marceline, chez qui coexistent « un être factice que je ne reconnais pas » et une femme « naturelle¹⁰²⁵ ». La séquence déplace certains enjeux du texte pour en exposer la crudité, dans une optique naturaliste et spectaculaire.

Le film est riche de ces déplacements, imposés par la coupure d'une part importante du dialogue. Ont notamment disparu les nombreux passages méta-textuels ou psychologiques, au cours desquels les protagonistes décortiquaient leurs motivations, leurs attitudes, leur langage, dans la droite ligne du théâtre de Marivaux ou Musset. Ces passages réflexifs plaqués sur des situations dramatiques plus conventionnelles sont typiquement achardiens. Ils distinguent ses pièces de la production boulevardière la plus courante, mais peuvent être aisément supprimés puisqu'ils commentent l'action sans y participer. C'est le cas des dialogues divertissants tournant volontairement en rond tout en soulignant l'absurdité ou l'inanité du langage, par exemple lors de la rencontre entre Jef et Clotaire (I, 2, p. 16 ou 18). Ou des échanges galants, au cours desquels les attitudes et le discours amoureux sont mis à distance. Trois pages disparaissent ainsi au milieu de la première scène réunissant Jef et Marceline (I, 3, p. 27-29). Le discours y était questionné, l'amour explicitement joué, comme c'était déjà le cas dans *Je ne vous aime pas* ou *Domino* :

Marceline. - Vous n'avez qu'un moyen de vous faire pardonner. C'est de me regarder avec tristesse. C'est votre regard de bon chien et votre air désespéré. Comme d'habitude. Comme lorsque vous dites que je ne vous aimerai jamais.

Jef. - Vous voulez ?

Marceline. - C'est d'ailleurs le regard que vous devriez avoir après ce que je viens de vous dire ?

Jef. - Ainsi ? (Il la regarde tendrement.)

Marceline. Non.

Jef. - Je sais pourquoi mon regard n'était pas bien. Quand je vous ai regardé brusquement, j'ai senti que vous m'aimeriez¹⁰²⁶.

De tous ces échanges méta-réflexifs, le scénario ne conserve que les prémisses et quelques traits d'esprit qui suffisent à donner au dialogue une couleur achardienne, mais ont pu diffuser l'image d'un forger à bon compte de mots d'auteur. Le film met davantage en valeur la célèbre réponse de Jef à Marceline (« Je suis un type épatant qui t'aime comme un imbécile¹⁰²⁷ ») en coupant une bonne partie du monologue qui lui succédait et permettait d'en enrichir la signification (cf. *infra* 8.1.1.2).

Ailleurs, en suspendant un échange sur une ultime réplique sans la commenter, le dialoguiste montre qu'il est conscient du pouvoir de suggestion de la litote et du visible. À Jef, qui lui demande pourquoi elle est venue accompagnée de son frère, Marceline répond : « Eh bien, c'est parce que je me sentais pas assez sûre de moi¹⁰²⁸ ». Le dramaturge propose ensuite une digression sur la coquetterie quand le dialoguiste en reste là, laissant à l'actrice et au

¹⁰²⁴Continuité dialoguée de *Jean de la Lune* (1931), p. 35.

¹⁰²⁵ACHARD M., *Jean de la Lune*, p. 92-93.

¹⁰²⁶*Ibid.*, p. 28.

¹⁰²⁷*Ibid.*, p. 89.

¹⁰²⁸*Ibid.*, p. 25 ; continuité dialoguée de *Jean de la Lune* (1931), p. 6.

cinéaste le soin d'exprimer cette coquetterie. Avec justesse, Jean-Pierre Liausu apprécie ce subtil équilibre qui distingue le film de la plupart des adaptations contemporaines : « Quand l'image suffit, la parole n'intervient pas. Quand la parole intervient, elle est si nécessaire, elle fait si étroitement corps avec les images que son absence serait une faute¹⁰²⁹. »

C'est le troisième acte qui connaît les bouleversements les plus considérables. Ses deux tiers (p. 105 à 125) passent à la trappe : Clotaire puis Marceline se succédaient pour tenter, en vain, de convaincre Jef de son infortune. Les infidélités passées et la fuite à venir de l'épouse étaient évoquées à partir du *hic et nunc*, grâce à des artifices scéniques sollicitant un espace plus mental que réaliste¹⁰³⁰ et au discours : Michel Simon reprochait d'ailleurs à l'auteur de s'être laissé aller à « philosopher » au cours de ce troisième acte¹⁰³¹. Dans l'adaptation, la fuite de la femme infidèle n'est plus annoncée dans un futur proche mais représentée à travers une alternance de séquences. Celle du train (63 min. ►) exploite, comme celle du french cancan, des ressources spécifiquement cinématographiques¹⁰³². Le point de vue de Marceline y est privilégié grâce à des plans subjectifs et, idée novatrice remarquée par la critique, à la bande-son : à ses oreilles, le bruit de la locomotive se transforme jusqu'à répéter en boucle « Jean de la Lune ! Jean de la Lune ! » Nombre de ces idées étaient déjà présentes en germe dans la continuité¹⁰³³, sans que les procédés permettant de les transcrire ne soient précisés. Davantage que l'organisation de l'espace, c'est désormais le montage qui donne accès à l'intériorité des personnages.

Au début du film, un raccord annonce déjà la conclusion de la fable, en s'inspirant de la métaphore florale filée dans la pièce. À l'issue de la première séquence, Marceline, caractérisée d'emblée comme oisive et lascive, se tourne vers un vase posé sur sa table de nuit. Un gros plan, subjectif, le montre vide. Un fondu enchaîné raccorde sur un vase similaire, dans lequel Jef compose un bouquet. Cet effet de contraste est suggéré dès la continuité. Il y est précisé que les séquences alternées « se déroulent en se chevauchant l'une l'autre » de manière à opposer un homme poétique – « On fait un bouquet comme un poème » – et la femme associée à ce commentaire : « mensonges...mensonges¹⁰³⁴... » Ainsi est exposé d'emblée le projet – misogynie ? – repris dans le film : montrer comment une femme vide, frivole, artificielle peut être *investie, composée*, c'est-à-dire adopter les normes bourgeoises fixant ce qu'est une féminité stable et convenable, grâce à l'amour d'un homme doué d'un pouvoir créateur, la composition florale étant assimilée au travail poétique. Significativement, là où la pièce proposait un long dialogue, un bref échange suffit, à la fin du film, pour évoquer l'éclosion de la nouvelle Marceline :

Marceline. - Tu n'as pas inventé une fleur. Mais tu as inventé, créé une autre Marceline. Tu en as fait la femme de Jef.

À l'issue de la fable, la réplique fait écho à la métaphore visuelle qui ouvrait le film. Entre ces deux pôles, le scénario tisse un réseau visuel et verbal filant la métaphore, rendant

¹⁰²⁹LIAUSU J.-P., art. cit.

¹⁰³⁰ACHARD M., *Jean de la Lune* : l'apparition surprenante de Marceline, au moment le plus opportun (p. 110), semble exaucer le désir de Jef, s'adressant à l'absente comme « à un personnage invisible » (p. 107).

¹⁰³¹SIMON M., cité par GAUTEUR C., in *Michel Simon*, p. 135.

¹⁰³²Après avoir déploré la prégnance du théâtre dans *Marius* et *Jean de la Lune*, au-delà de leurs indéniables qualités d'écriture, l'écrivain et critique Claude AVELINE reçoit cette séquence comme une libération, le cinéma s'émancipant enfin de la pesante tutelle théâtrale : « Quel coup d'air lorsque la locomotive de *Jean de la Lune* s'ébranle et qu'on voit défiler des arbres, des prairies ! C'est le signe qu'on étouffait, jusqu'alors » (« Le théâtre, source d'inspiration du cinéma », *La Revue hebdomadaire*, 40^{ème} année, n°52, 26 décembre 1931, p. 357).

¹⁰³³Continuité dialoguée de *Jean de la Lune* (1931), p. 41-42.

¹⁰³⁴*Ibid.*, p. 1.

caduque une partie du dialogue. Il évacue au passage une réflexivité jugée inadaptée au nouveau médium, et à son public. Au théâtre peuvent être questionnés les discours et les attitudes, grâce à l'évidence des correspondances entre représentation dramatique et *theatrum mundi*, et grâce, peut-être, aux attentes d'un public plus cultivé, prêt à goûter ces correspondances dont la pertinence s'apprécie davantage en regard d'un contexte bourgeois. L'adaptation infléchit le projet vers le naturalisme, en privilégiant la succession dialectique des points de vue (extériorité et subjectivité), en dévoilant la vulgarité d'un monde hédoniste et spectaculaire ou en accentuant, par la figuration, la crudité des métaphores.

Fort habilement, le film cherche donc à toucher un public plus large que celui de la pièce, en combinant références populaires, séquences spectaculaires et organisation complexe du découpage et du récit. Achard a pu d'autant mieux prendre part à ce processus qu'il est conscient de sa nécessité et de son fonctionnement, comme le montrent ses textes consacrés aux adaptations au cours des années vingt. Un vernis achardien est pourtant préservé, grâce à quelques échanges subtils même si considérablement raccourcis. En recourant à l'ellipse, non plus entre les trois actes mais à l'intérieur des dialogues, le scénario développe même la part de mystère des personnages : Jef et Marceline agissent davantage, mais explicitent moins leurs motivations. Quant à Cloclo, il cesse de n'être qu'un comparse savoureux pour devenir un actant mu par des pulsions bestiales, comme le souligne la séquence du french cancan.

Selon Achard, le succès du film démontrerait que le cinéma possède la capacité d'influencer la société à une plus grande échelle que ne le fait le théâtre. Au cours d'une de ses conférences, il déclara avec humour, lettres de spectateurs à l'appui, que « *Jean de la Lune* (en film surtout) a travaillé, comme on dit assez vulgairement, pour la paix des ménages¹⁰³⁵ », en invitant les épouses volages à ne pas quitter le foyer conjugal... Il établit surtout sa capacité à proposer des auto-adaptations efficaces pour le tout jeune cinéma sonore. À l'issue de la première du film, le producteur Jacques Haïk lui propose de produire son prochain scénario¹⁰³⁶, projet qui demeurera lettres mortes. Mais bientôt, les studios américains solliciteront l'auteur de *Jean de la Lune*.

4.2 Voyages

4.2.1. Berlin : exaltation, déception, désir

Avant même la sortie du film, ses succès au théâtre valent à Marcel Achard d'être invité à Berlin, à Babelsberg, l'autre Babel cinématographique avec les studios de la Paramount à Saint-Maurice¹⁰³⁷. À bien des égards, la production cinématographique allemande paraît alors plus dynamique. Sur le territoire hexagonal, la part de ses films dépasse celle des films français, entre 1927 et 1929, même si ce sont surtout les films américains qui monopolisent les écrans français, avec une moyenne de près de 60 % pour cette période. La presse spécialisée s'en fait l'écho, pour réclamer une réaction face à ce qui est considéré comme une défaite nationale. Les tentatives protectionnistes achoppent sous la pression des sociétés américaines et des directeurs de salle. Les grandes sociétés, Gaumont et Pathé, sont affaiblies. Une nébuleuse de sociétés de production et de distribution, à l'existence parfois éphémère,

¹⁰³⁵Conférence sur le théâtre avec Pierre Fresnay, p. 5.

¹⁰³⁶ACHARD M., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 6.

¹⁰³⁷JEANCOLAS J.-P., *Histoire du cinéma français*, p. 40.

prend alors en charge la production et la distribution, à travers des montages financiers complexes. C'est ainsi que l'industriel Georges Marret a pu se lancer dans la production avec *Jean de la Lune*, succès sans lendemain puisqu'il ne produira qu'un seul autre film. La production nationale amorce son rétablissement à partir de 1930 grâce au succès des premiers films francophones, réalisés en Angleterre et en Allemagne avant de l'être en France¹⁰³⁸.

Alors que *Jean de la Lune* est en cours de tournage, Achard signe le 24 décembre 1930 un contrat avec la Terra Film Aktiengesellschaft, basée à Berlin¹⁰³⁹. La compagnie, créée dix ans auparavant, bénéficie alors de l'essor du parlant. Achard arrive à Berlin le 6 janvier¹⁰⁴⁰, avant de rencontrer les responsables de la Terra deux jours plus tard¹⁰⁴¹. Il doit adapter pour le cinéma l'une de ses pièces, *La Vie est belle* (1928). Le succès de cette comédie faussement optimiste a été modeste. Mais son clochard poète évoque lointainement Charlot, devenu l'incarnation d'un cinéma ambitieux et populaire, ou le protagoniste bohème de *Sous les toits de Paris*, qui vient de triompher en Allemagne. Les connotations attachées à ce personnage récurrent sont extrêmement positives : authenticité, émancipation, en opposition avec les valeurs (corruption, égoïsme) associées aux financiers et grands bourgeois¹⁰⁴². Pour la deuxième fois après *Jean de la Lune*, l'auteur agit donc à l'encontre de ses déclarations hostiles à l'influence théâtrale, mais favorables aux scénarios originaux.

Il se met au travail, ce dont il rend régulièrement compte à son épouse restée en France :

Je travaille comme une brute. Sept heures par jour de une heure à huit heures. Je discute de mon scénario pour lequel j'ai d'ailleurs trouvé des choses épatantes. Et tu ne peux pas savoir ce que c'est pour un Français de discuter sept heures par jour avec 3 Allemands dont un interprète, car deux d'entre eux ne savent pas un mot de français. Ils sont très gentils d'ailleurs – mais terriblement métaphysiciens¹⁰⁴³.

Cette missive est postée le 14 janvier. Dans les lettres suivantes, Achard revient sur ses harassantes journées de travail : « Je travaille sept heures par jour sans arrêt. Trois heures d'écriture. Quatre heures de discussion épuisante¹⁰⁴⁴. » Si les heures d'écriture ne semblent pas effrayer l'homme de lettres, les interminables discussions avec les co-scénaristes allemands « métaphysiciens » pèsent à celui qui achevait seul ses pièces avant de les présenter à ses metteurs en scène. Il ne se laisse pas décourager grâce à l'espoir que la Terra produira une version française de son adaptation¹⁰⁴⁵. Après deux semaines d'écriture et de discussion, il demeure optimiste :

Mais je crois que ce travail va porter ses fruits et que nous allons avoir un film extraordinaire. J'apprends mon métier admirablement. J'ai trouvé des gags épatants. Et je crois que je vais être couvert d'or, comme scénariste. [...] Si vous saviez ce que devient votre Vie est belle¹⁰⁴⁶.

¹⁰³⁸CHOUKROUN J., *op. cit.*, p. 33-39.

¹⁰³⁹Date rappelée dans un document en anglais adressé à la Paramount et signé par M. Achard, daté du 9 février 1931. BnF, fonds Achard, 4-Col-101 (9, 11).

¹⁰⁴⁰Agenda 1931, BnF, fonds Achard, Agendas 3, 6 janvier.

¹⁰⁴¹*Ibid.*

¹⁰⁴²C. CRISP, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 74-78.

¹⁰⁴³ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, postée le 14 janvier 1931, BnF, fonds Achard.

¹⁰⁴⁴Id., lettre adressée à J. Achard, postée le 24 janvier 1931, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁴⁵Id., lettre adressée à J. Achard, postée le 20 janvier 1931, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁴⁶Id., lettre adressée à Juliette Achard, postée le 24 janvier 1931. C'est l'auteur qui souligne.

La pièce originelle repose sur un humour discret, laissant place à la mélancolie quand l'histoire d'amour entre la bourgeoise et le clochard se révèle sans issue. Les scénaristes semblent en infléchir la tonalité, pour l'orienter vers le burlesque : les « gags épatants » visent un public plus large. Il faut l'envisager au conditionnel, puisque le projet est finalement abandonné et que son scénario n'a pu être retrouvé. En effet, les rapports entre l'auteur et ses producteurs allemands se tendent, comme en témoigne la dernière des missives envoyées à Juliette depuis Berlin, à la fin du mois de janvier :

Le scénario avance beaucoup. Guillaume a dû vous dire que nous avons failli faire une affaire formidable avec Gilbert Miller¹⁰⁴⁷ et qu'elle va rater sans doute par la faute de ces ignobles types de la Terra qui ne m'ont pas encore reçu aujourd'hui mercredi officiellement. Et je leur demande des rendez-vous depuis samedi. Je trouve cela ignoble et inadmissible. Et je dois pourtant être prudent étant donné qu'ils ont encore 31.000 francs à me verser.

[...] Ici je suis universellement respecté et admiré. C'est très agréable. (sauf par les directeurs de la Terra)¹⁰⁴⁸.

Que retenir de cette expérience berlinoise ? Côté pile, la confirmation, après l'adaptation de *Jean de la Lune*, des contraintes attachées à la pratique cinématographique, et particulièrement la difficile gestion des rapports avec les co-scénaristes, qu'il faut convaincre, et les producteurs, dont il faut se faire respecter. Côté face, l'exaltation du scénariste néophyte, qui comprend l'auto-adaptation comme une ré-invention. Impatient de les faire partager à Juliette et au public, lui-même juge ses propres trouvailles « épatantes » (le qualificatif revient à plusieurs reprises dans la correspondance). Cette exaltation est exacerbée par l'importance des sommes en jeu, qui le font rêver d'être « couvert d'or ». Marcel Achard est dépensier, Juliette tout autant.

Côté face, toujours, la rencontre avec des figures admirées par le spectateur et critique, enfin rencontrées par le scénariste. Pas une lettre qui n'évoque la rencontre à Berlin de Marlene Dietrich : « Le jour même de mon arrivée, j'ai vu qui ? Allons, devine... mais elle, parbleu ! Elle !... Marlène [sic]. Notre Marlène. Je lui ai été présenté. J'espère que Steve [Passeur] et [Henri] Jeanson vont en dépérir¹⁰⁴⁹. » Une semaine plus tard, l'admirateur en propose ce portrait, que l'on pourra rapprocher de celui exposé au cours de la conférence de 1935 :

Marlène Dietrich est un personnage inouï. Edouard [Bourdet ?] voudrait bien sortir une fois avec elle. Mais elle est si sauvage. Elle est comme Greta Garbo une grande misanthrope qui a tout eu, qui n'espère plus grand chose et qui s'ennuie terriblement. Elle parle toujours de la mort avec des yeux extasiés. C'est très triste¹⁰⁵⁰.

Et encore le 30 janvier : « Vue hier mon amie Marlène à la générale de Bourdet¹⁰⁵¹. »

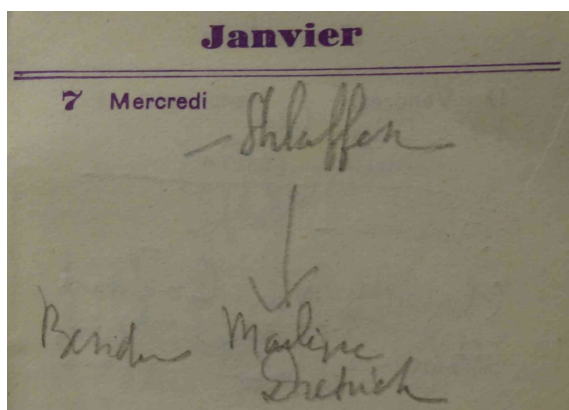
¹⁰⁴⁷Peut-être s'agit-il du producteur et réalisateur américain, qui allait adapter en 1934 au cinéma la pièce d'Henri Verneuil *Une femme ravie* sous le titre *The Lady is Willing*.

¹⁰⁴⁸ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, postée le 30 janvier 1931, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁴⁹Id., lettre adressée à J. Achard, postée le 14 janvier 1931, BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁵⁰Id., lettre adressée à J. Achard, postée le 20 janvier 1931, BnF, fonds Achard.

¹⁰⁵¹Id., lettre adressée à J. Achard, postée le 30 janvier 1931, BnF, fonds Achard.



Doc. 14 : agenda 1931, 7 janvier : conquête, rêve ou projet ?

Plus prosaïquement, l'agenda indique pour le 7 janvier, le lendemain de l'arrivée à Berlin, le lendemain de la première rencontre avec Marlène : « Schlaffen [sic] → Marlene Dietrich¹⁰⁵² » (cf. doc. 14). Nouvelle conquête consignée par le séducteur, rêve ou projet, peu importe. Nous intéresse surtout la fixation sur une actrice confondue, dans la conférence comme dans la correspondance, avec son personnage : sauvage et pâle, séduisante et mortifère. La confusion se retrouve dans *Le Corsaire*, *Félicie Nanteuil*, *Mademoiselle X*, trois films évoquant les rapports entre le créateur (dramaturge, scénariste, metteur en

scène) et ses créatures. Les portraits d'actrice publiés dans les années vingt comme le french cancan de *Jean de la Lune* avaient déjà signalé que la rencontre avec le cinéma était placée sous le signe du désir et de l'érotisme. Le jour de son arrivée à New-York, deux mois plus tard, Achard voudra voir prioritairement deux films : *City Lights/Les Lumières de la ville* (1931), de Chaplin ; et *Dishonored/Agent X 27* (1931), avec Marlene¹⁰⁵³.

4.2.2 New-York : contrat, confrontation, rencontre

Le 3 février 1931, Marcel Achard informe son épouse par un télégramme envoyé depuis Berlin de la reprise du projet d'adaptation de *La Vie est belle* par une prestigieuse société de production américaine :

*Signe avec Paramount pour Vie est belle Cent vingt cinq mille francs Chevalier jouera Charlemagne
J'espère que maintenant et après ça tu vas mieux Tendrement Serai sans doute Paris mardi¹⁰⁵⁴*

Maurice Chevalier, au faite de sa gloire, peut alors être considéré comme la plus importante vedette masculine du jeune cinéma parlant¹⁰⁵⁵ : Achard est associé à un projet prestigieux. Probablement s'agit-il, comme cela a été le cas pour les précédents films de Chevalier, de produire deux versions, francophone et anglophone. Le 7 février, Achard rencontre un avocat de la Paramount¹⁰⁵⁶, sans doute pour définir comment retirer le projet à la Terra puisqu'il signe le 9 février un document¹⁰⁵⁷ dans lequel il atteste être désormais dégagé de ses obligations vis-à-vis de la société allemande. Il s'y engage à livrer un manuscrit en français contenant « des

¹⁰⁵²Agenda 1931, BnF, fonds Achard, Agendas 3, 7 janvier. Sans doute M. Achard a-t-il voulu écrire « schlafen », c'est-à-dire « dormir », « coucher ».

¹⁰⁵³Projet évoqué dans une lettre à J. Achard, datable du jour de l'arrivée, soit le 29 mars 1931 (BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2). Achard verra effectivement le film de Chaplin le jour de son arrivée (Agenda 1931), celui de Sternberg deux jours plus tard (Agenda 1931, 31 mars).

¹⁰⁵⁴ACHARD M., télégramme envoyé depuis Berlin à J. Achard, daté du 3 février 1931. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁵⁵VIVIANI C., « Acteurs français à Hollywood : la première tranche », in *Hollywood, les connections françaises*, Paris, Nouveau Monde éditions, « Cinéma & Cie », 2007, p. 286.

¹⁰⁵⁶Agenda 1931, BnF, fonds Achard, 7 février.

¹⁰⁵⁷Id., document daté du 9 février 1931. BnF, fonds Achard.

dialogues, des scènes et des gags¹⁰⁵⁸ ». Le 23 mars, il signe un contrat d'exclusivité détaillant plus précisément ses obligations, sur sept pages. Son travail doit démarrer à New-York le 30 mars, pour une durée initiale de six semaines et une rémunération de cinq mille dollars. Il pourra être prolongé d'un mois, contre trois mille dollars¹⁰⁵⁹.

Dès le premier article du contrat, l'auteur s'engage non seulement à « écrire, composer, adapter » son scénario, mais à le « traduire, ré-écrire et recomposer » en fonction des « idées et suggestions transmises par la Compagnie à son Employé¹⁰⁶⁰ ». Peuvent lui être demandés aussi bien des synopsis, des continuités, des adaptations, des dialogues que des paroles de chanson. Le second article précise que l'employé doit « vouer tout son temps, son attention, ses meilleurs talents et aptitudes exclusivement au service de la Compagnie¹⁰⁶¹ », le septième que cette dernière « devra être considérée comme l'auteur en droit¹⁰⁶² » de tout ce que produira Achard au cours de la période définie. Prise strictement, la clause lui impose de suspendre ses activités dramatique et journalistique. Seule exception : son nom peut continuer d'être associé au film *Jean de la Lune*¹⁰⁶³.

D'emblée sont ainsi contractualisées selon les normes hollywoodiennes la docilité et la malléabilité attendues d'un scénariste, qui renonce à ses droits d'auteur pour devenir un employé rémunéré. Du moins les termes de ce contrat léonin lui évitent-ils d'aller vers de douloureuses désillusions, même s'il pourra manifester à l'occasion son agacement :

Les directeurs qui m'emploient me traitent comme les autres auteurs, c'est-à-dire un peu moins bien qu'un garçon de bureau. Quand je fais qq chose, il faut que ça ait l'agrément de dix personnes. Et dix est un chiffre exact. Devant la prodigieuse exagération de toutes les choses ici, j'ai pris le goût de l'exactitude¹⁰⁶⁴.

Aussi le conflit ne va-t-il pas cette fois-ci l'opposer au studio, mais au réalisateur retenu pour filmer l'adaptation. Henry – dit Harry – d'Abbadie d'Arrast a collaboré avec Chaplin à la production de *A Woman of Paris/L'Opinion publique* (1923), avant de réaliser pour la Paramount plusieurs comédies sophistiquées¹⁰⁶⁵. En 1930, il écrit¹⁰⁶⁶ et réalise son premier film parlant *Laughter/Rire*, dont le scénario, nommé aux Oscars, préfigure celui de *Design for Living/Sérénade à trois* (1933)¹⁰⁶⁷. *Laughter* est une éblouissante comédie de la période pré-

¹⁰⁵⁸ « I'm delivering to you a manuscript which I have prepared in the French language containing dialogue treatments, stage business and gags », in *Ibid.*

¹⁰⁵⁹ On est donc loin des « deux mille dollars par semaine » indiqués par Achard lui-même (« Mon Chevalier des années folles », art. cit.) et repris par Jacques Lorcey, in *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁶⁰ « [...] to write, compose, adapt, and arrange, and to translate, re-write and recompose such literary material as the Corporation may assign to him [...] based upon ideas or suggestions made by the Corporation to the Employee [...] ». Contrat daté du 23 mars 1931, rédigé par le secrétariat de la Paramount, signé par Marcel Achard. BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (9, 11), p. 1.

¹⁰⁶¹ « The Employee [...] agrees to devote his entire time and attention and best talents and abilities exclusively to the services of the Corporation. ». In *ibid.*, p. 2.

¹⁰⁶² « It is specifically agreed that the copyright in all literary material [...] shall be the property of the Corporation, which shall be deemed the author thereof ». In *ibid.*, p. 3.

¹⁰⁶³ *Ibid.*

¹⁰⁶⁴ ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 28 mai 1931. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁶⁵ Ces informations sont fournies par Philippe GARNIER, dans son article « Un franc tireur à Hollywood », publié le 14 octobre 1998 dans *Libération*, à l'occasion d'un hommage rendu au cinéaste par le festival de Saint-Jean-De-Luz. Consulté en ligne le 9 août 2017 : http://next.liberation.fr/culture/1998/10/14/un-franc-tireur-a-hollywoodentre-1920-et-1940-henri-d-abbadie-d-arrast-francais-et-caracteriel-a-tou_250660.

¹⁰⁶⁶ Avec la collaboration de brillants scénaristes et dialoguistes : Herman Mankiewicz et Donald Ogden Stewart.

¹⁰⁶⁷ Ben Hecht, chargé avec Lubitsch d'adapter la pièce (1932) de Noël Coward, connaît bien le travail de d'Abbadie d'Arrast, qu'il présentera dans ses mémoires comme un des trois plus brillants metteurs en scène qu'il

code, très bien écrite, filmée, dirigée. Le jeu subtil des acteurs, parfois suivis par des mouvements de caméra virtuoses, et un usage inventif du son (par exemple, quand Fredric March fait l'éloge du rire alors que le dialogue est perturbé par le son plaintif des sirènes de police) démontrent la rapide adaptation du cinéaste aux contraintes du parlant. Entre deux tentatives de suicide (la première échoue, la seconde aboutit), les dialogues acides et les gags farfelus se succèdent. Ces surprenantes ruptures de ton rapprochent le film de *La Vie est belle*, « comédie optimiste en trois actes » qui s'ouvre sur une tentative de suicide et s'achève sur une rupture. Qui plus est, d'Abbadie d'Arrast, français d'origine, connaît parfaitement Paris, où est située l'action de la pièce. Que la Paramount l'ait choisi pour collaborer avec Achard paraît donc pertinent. Mais le cinéaste se montre intraitable dans le travail, parfois même violent. Il se fâchera avec tous ses producteurs et sera finalement *blacklisté* par les studios américains.

Comme prévu, Achard travaille sur l'adaptation dès le lendemain de son arrivée. Il rencontre à cette occasion Chevalier et d'Abbadie d'Arrast, puis le librettiste Bataille-Henri¹⁰⁶⁸, dont la présence laisse supposer que l'adaptation intègre des parties chantées. D'ailleurs, quand Max Reinhardt voudra proposer une adaptation musicale de *La Vie est belle*, la SACD lui répondra que son projet paraît trop proche de celui défini par contrat entre Achard et la Paramount, qui prévoit l'« introduction de musique et de chansons dans tout ou partie de la production¹⁰⁶⁹ ». Dès la mi-avril, Achard propose un bilan mitigé de cette écriture à plusieurs mains. Il doit lutter pour conserver le contrôle du projet : « inutile de te dire qu'on fait l'impossible ici pour m'écartier de mon film. Ils n'y sont pas encore parvenus » écrit-il à son épouse. Néanmoins, « Chevalier est très content du scénario synopsis que nous lui avons donné hier¹⁰⁷⁰. »

Une seconde missive, postée le même jour, fait pareillement souffler le chaud et le froid, mais concentre les critiques sur la personnalité du cinéaste :

Le travail est dur. D'Arrast, qui est très gentil, n'est absolument pas un camarade. Impossible de discuter avec lui avec fougue et enthousiasme, la seule façon utile. Il raisonne froid, sec, n'est jamais de mon avis. Bref, c'est un super hypervisuel. Aucune camaraderie. Il est complètement américanisé et entretient de stricts rapports d'affaire. Oh ! Comme je regrette Engel. Et comme je m'entendais mieux avec cet Allemand qu'avec ce gentilhomme français. Maurice [Chevalier] est charmant, absolument pas cireux (dis-le à Henri) et complètement neurasthénique. Il a malheureusement trop de travail pour que je le voie souvent. Mon seul camarade est Battaille-Henri, brave type et très gentil. [...] Si bien que N.Y. est à peu près l'enfer pour moi. Pour m'y faire revenir, ils devront me payer le double, c'est moi qui te le dis. Ou le triple. [...]

Je n'aurai jamais autant payé l'argent que je gagne. Travail très dur, sans sympathies. Pays fermé même à l'étranger le plus cordial. Et il paraît que ce n'est pas fini. Mais quels as, dans ce métier. Et comme j'avais des choses à apprendre. C'est merveilleux¹⁰⁷¹.

ait rencontrés, avec Hitchcock et Hawks : cité par P. GARNIER, in art. cit.

¹⁰⁶⁸Agenda 1931, BnF, fonds Achard, 30 et 31 mars.

¹⁰⁶⁹BESNARD Guillaume (agent général de la SACD), lettre adressée à Max Reinhardt, datée du 2 mars 1931. BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (9, 11).

¹⁰⁷⁰ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 15 avril 1931. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁷¹Id., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 15 avril 1931 (n°2). BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

Pour l'heure, le conflit oppose un auteur dramatique attaché à son œuvre et un « super hypervisuel » davantage tourné vers le film à venir que vers la pièce qu'il adapte. Marcel Achard synthétise la polarité à l'œuvre dans toute adaptation cinématographique, même si sa « fougue » l'empêche d'envisager cette polarité de manière plus pragmatique et positive. Du moins reconnaît-il apprendre un métier de scénariste nouveau pour lui. Le conflit demeure latent. Mais à partir de la fin du mois d'avril, la gentillesse du gentilhomme d'Abbadie d'Arrast n'est plus qu'un souvenir :

D'Arrast est un salaud, sans l'ombre de talent, un immonde personnage qui ne cesse de travailler contre moi.

Je te dis ceci formellement entre nous. Un mot à Jeanson, ou même à Steve [Passeur], pourrait amener des complications terribles et m'empêcher de rester ici. Alors, je t'en supplie, pas un mot. Rien n'est grave. D'ailleurs, Maurice [Chevalier] et [le directeur des studios Walter] Wanger savent que j'ai raison¹⁰⁷².

Le 6 mai, est organisé un déjeuner réunissant Achard, d'Abbadie d'Arrast et Chevalier pour tenter d'apaiser les tensions. Peine perdue. Achard note dans son agenda : « Le torchon brûle. Maurice défend mes crosses. Travail¹⁰⁷³. » Le dramaturge accepte pourtant, le 11 mai, de prolonger son contrat pour un mois supplémentaire¹⁰⁷⁴. Dès le lendemain, il note dans son agenda « Bagarre d'Arrast. Déjeuner Maurice¹⁰⁷⁵ ».

En désespoir de cause, Chevalier aurait alors demandé l'arbitrage d'Ernst Lubitsch. Lorcey affirme que ce maître de la comédie sophistiquée aurait donné raison à Achard contre d'Abbadie d'Arrast, au cours de cet arbitrage qu'il situe plus de deux ans trop tôt¹⁰⁷⁶, en se fiant au récit qu'en a fait Achard lui-même plusieurs décennies plus tard¹⁰⁷⁷. L'information n'est donc guère fiable¹⁰⁷⁸. Plus laconiquement, Achard note le 13 mai dans son agenda : « Most imp[ortant] day. Rencontre Lubitsch. Tout à refaire. Dîner Maurice¹⁰⁷⁹ ». Rien, on le voit, qui laisse entendre un triomphe du dramaturge contre le cinéaste. D'ailleurs, le premier est encore un néophyte en ce qui concerne la construction scénaristique que le second maîtrise quant à lui parfaitement, si l'on en juge par *Laughter*.

Le travail se poursuit. Achard espère obtenir pour le rôle féminin principal Claudette Colbert, qui serait intéressée¹⁰⁸⁰. Le 25 mai, il dîne avec Chevalier et Lubitsch¹⁰⁸¹. Le lendemain, une nouvelle conférence réunissant Achard, Chevalier, d'Arrast, Lubitsch et Walter Wanger est organisée¹⁰⁸². Mais Achard, conscient que le film est mal engagé, songe déjà à

¹⁰⁷²Id., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 27 avril 1931. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁷³Agenda 1931, BnF, fonds Achard.

¹⁰⁷⁴Avenant au contrat rédigé par le secrétariat du producteur exécutif, daté du 11 mai 1931. BnF, fonds Achard, Cinéma / COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier, Hollywood.

¹⁰⁷⁵Agenda 1931, BnF, fonds Achard, 12 mai.

¹⁰⁷⁶LORCEY J., *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷⁷ACHARD M., « Mon Chevalier des années folles... et des autres », art. cit.

¹⁰⁷⁸Et d'autant moins fiable que, contrairement à ce qu'indique la biographie de J. Lorcey, M. Achard ne reprend pas le bateau juste après cette conférence puisqu'il va rester à New-York jusqu'à la fin du mois de juillet.

¹⁰⁷⁹Agenda 1931, BnF, fonds Achard.

¹⁰⁸⁰ACHARD M., lettre adressée à Juliette Achard, expédiée de New-York le 15 mai 1931. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁸¹Agenda 1931, BnF, fonds Achard, 25 mai.

¹⁰⁸²Agenda 1931, BnF, fonds Achard, 26 mai.

d'autres projets : des « idées épatantes de films¹⁰⁸³ » ; une adaptation de *Mistigri*, toujours avec Maurice Chevalier¹⁰⁸⁴ ; ou bien du *Rendez-vous*, avec Gloria Swanson¹⁰⁸⁵. Pas plus que la version filmée de *La Vie est belle*, ces projets ne se concrétiseront.

Une dernière lettre envoyée à Juliette laisse transparaître son amertume :

Dis-toi bien que depuis sept semaines, je ne cesse d'apprendre que le bruit de la réussite est une bien petite chose. Personne ne me connaît ici. Ceux mêmes qui sont chargés de placer mes pièces m'appellent Archard. [sic] [...]

[Chevalier] s'est conduit en véritable ami. Il est le seul qui me fasse confiance. Il a toujours soutenu mes crosses. C'est au point que, sans lui, je me demande si je pourrai tenir. [...]

Maurice m'assure que je suis en train de me faire ici une situation formidable. C'est possible. Mais je ne crois pas que j'en profiterai¹⁰⁸⁶ ...

Il annonce son départ pour le 12 juin ou le premier juillet. Le 27 juillet, *Pour Vous* interroge le dramaturge qui vient de rentrer de New-York et déclare que le projet d'adaptation de *La Vie est belle* serait toujours d'actualité :

On commencera à tourner en septembre avec Maurice Chevalier comme vedette et à Hollywood. C'est-à-dire que fin août, je regagnerai les États-Unis pour revenir à Paris trois mois plus tard¹⁰⁸⁷.

Selon les normes de production américaine, la présence du scénariste tout le long du tournage ne se justifierait que pour la poursuite de l'écriture d'un scénario inachevé ou sa reprise drastique. Il est peu probable que la Paramount ait voulu rémunérer un auteur simplement pour qu'il veille au respect de l'œuvre originelle. Que Marcel Achard l'ait su ou non alors qu'il reprenait le bateau pour Paris, son retour signe en fait l'abandon du projet. Ou du moins, son abandon officiel.

En effet, le film *Hallelujah, I'm a Bum/Je suis un vagabond* (1933) préparé l'année suivante¹⁰⁸⁸ par d'Abbadie d'Arrast pour la United Artists avec la collaboration de Ben Hecht¹⁰⁸⁹ présente de fortes similitudes avec *La Vie est belle*. Il paraît probable que d'Arrast ait exploité le travail effectué l'année précédente. Parmi les trois titres de travail du film, deux – *Happy Go Lucky* et *The Optimist*¹⁰⁹⁰ – pourraient servir de traduction anglophone au titre français de la pièce. Surtout, les intrigues sont très proches. Dans les deux œuvres, un clochard philosophe (interprété dans le film par Al Jolson ; cf. doc. 15) trouve un portefeuille appartenant à une jeune bourgeoise. Bien qu'il contienne de l'argent (dix-mille francs dans la pièce, mille dollars dans le film), il choisit l'honnêteté et décide de le lui rendre, contre une récompense. L'argent sème la zizanie au sein de la communauté des clochards. La jeune femme, déchirée entre un jeune homme cupide et un homme plus âgé, est désespérée. Elle se jette dans un fleuve (la Seine chez Achard, l'Hudson dans le film), mais est sauvée par le

¹⁰⁸³Id., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 15 mai 1931. BnF, fonds Achard.

¹⁰⁸⁴Agenda 1931, BnF, fonds Achard, 26 mai.

¹⁰⁸⁵Id., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 28 mai 1931. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁰⁸⁶*Ibid.*

¹⁰⁸⁷MAINE René, « M. Achard, retour d'Amérique », *Pour Vous*, n°140, 23 juillet 1931, p. 2.

¹⁰⁸⁸Le site de l'A.F.I. (American Film Institute) indique que la production du film a été lancée à partir de juin 1932 : <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=6133>. [consulté le 11 août 2017].

¹⁰⁸⁹GARNIER P., art. cit. Au générique, Ben Hecht est crédité pour l'« histoire originale ».

¹⁰⁹⁰A.F.I. : note sur le film. Même lien internet.

clochard. Ils tombent amoureux l'un de l'autre et vivent une parenthèse idyllique, loin des contraintes sociales. Le clochard quitte la rue pour travailler. Ils finissent pourtant pas se séparer : chacun réintègre sa position sociale originelle. Comme le signale Raymond Villette aux lecteurs d'*Hebdo-film*, à l'occasion de la sortie du film en France : « Tout cela n'est pas

très nouveau ; j'ai déjà vu cela quelque part et vous aussi, n'est-ce pas ? Mais passons¹⁰⁹¹. »



Doc. 15 : affiche américaine de *Hallelujah, I'm a Bum* (1933).

L'intégration de numéros musicaux accentue encore la proximité entre le projet de la Paramount et ce film historiquement important, qui a participé à la construction du genre du *folk musical*¹⁰⁹² ou musical folklorique. Après le premier jour de tournage¹⁰⁹³, l'irascible d'Arrast fut remplacé par Lewis Milestone : il s'était opposé au producteur qui voulait imposer Jolson dans le rôle principal¹⁰⁹⁴. L'évolution du personnage – clochard français devenu américain – montre que la francité pittoresque qui avait fait le succès des premiers films de Chevalier est en train de passer de mode : Charlemagne (le nom du protagoniste de *La Vie est belle*) est détrôné par le « Roi de Central Park (surnom de celui du film). Il s'agit aussi de marquer une distance suffisante par rapport à un hypotexte officiel.

Marcel Achard pourrait être considéré comme le dindon de la farce s'il n'avait rencontré au cours de ce premier séjour américain Maurice Chevalier et Ernst Lubitsch. Ils ont apprécié ses qualités et sauront s'en souvenir pour la version française de *La Veuve joyeuse*, trois ans plus tard. Au passage, il a découvert le fonctionnement du système de production américain, et la place peu enviable accordée à ses auteurs. Le journaliste, le conférencier, le dramaturge (avec *Le Corsaire*) en feront leur miel. Le scénariste également, quand il défendra pied à pied sa position au cours des conflits l'opposant aux producteurs ou aux réalisateurs. Sa correspondance transatlantique avec Juliette montre d'ailleurs qu'il devient intraitable dans ses négociations concernant ses

futurs projets cinématographiques :

Ne te laisse pas embêter par Lecon. Mes conditions données par radio sont 100.000 balles – 20.000 par versions étrangères – réserves faites de l'Amérique et 50.000 à la remise du synopsis. Les 50 autres à la remise du scénario définitif. S'ils n'acceptent pas, dis-leur d'aller se faire f... J'ajoute que n'ayant pas eu de réponse définitive, je ne me considère pas du tout comme engagé. Ajoute que la signature de Pagès ne me paraît pas suffisante et que j'attends un contrat signé en bonne et due

¹⁰⁹¹VILLETTE Raymond, « Hallelujah ! I'm a tramp », *Hebdo-film*, n°911, 9 septembre 1933, p. 11.

¹⁰⁹²ALTMAN R., *op. cit.*, p. 273 et 372.

¹⁰⁹³A.F.I. : note sur le film. Même lien internet.

¹⁰⁹⁴GARNIER P., *art. cit.*

forme par une femme ou un homme dont je connaisse la situation financière pour me mettre au travail¹⁰⁹⁵.

Sa hargne s'exprime encore quand il déclare au journaliste de *Pour vous* que les studios américains « ont un trop grand mépris des auteurs. [...] Il faut produire n'importe quoi, à n'importe quel moment, à l'emporte-pièce. Des dialogues, du drame, de la comédie. En séries, toujours, toujours¹⁰⁹⁶. » S'il ne renonce pas au cinéma, ses projets sont désormais situés sur le territoire national :

Écrire une nouvelle pièce, puis un scénario de film français. Le succès à l'écran de Jean de la Lune n'a fait qu'accroître ma sympathie pour tout ce qui touche au cinéma. Cet art neuf, plein de vie, d'un horizon illimité, vaut que l'on s'y intéresse. Le film peut subir la crise, marquer un temps d'arrêt, piétiner et, cessant de progresser, reculer. Il repartira bientôt d'un pas plus alerte, plus assuré, vers une destinée qui n'est pas, il s'en faut, dépourvue de promesses¹⁰⁹⁷.

4.3 Paramount-sur-Seine

4.3.1 *Mistigri* (1931)

Les promesses ne tardent pas à se concrétiser. Dès le 3 septembre 1931, Marcel Achard signe un contrat d'un an avec la branche française de la Paramount, installée près de Joinville depuis l'année précédente. Le contexte est favorable puisque son dirigeant, Robert T. Kane, change de stratégie. Il ralentit le rythme de production des versions multilingues afin de proposer des films entièrement en français, avec la collaboration des dramaturges les plus en vogue : Tristan Bernard, Yves Mirande, Alfred Savoir, Pierre Wolff ou Marcel Pagnol. Douze films francophones seront ainsi réalisés en 1931, dont deux écrits par Achard. Près de deux fois plus l'année suivante, alors qu'il écrit encore deux autres films pour la Paramount¹⁰⁹⁸.

Son contrat précise qu'il est engagé « en qualité d'auteur de scénarios, et sketches originaux, en vue de la réalisation de films muets, sonores, parlants ou tous autres, ainsi que comme superviseur de dialogues, réalisation cinématographique, etc¹⁰⁹⁹. » La rémunération proposée est inférieure à celle que lui avait offerte le siège américain : dix mille francs par semaine, correspondant¹¹⁰⁰ approximativement à la moitié des sept-cent-cinquante dollars reçus pendant

¹⁰⁹⁵ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 28 mai 1931. BnF, fonds Achard. C'est l'auteur qui souligne. Nous n'avons pas identifié les individus évoqués par Achard. Mais il semble que « Lecon », ou plus simplement le « Con » (lettre du 15 avril 1931 adressée à J. Achard), soit ici employé comme un épithète péjoratif, et non comme un nom propre...

¹⁰⁹⁶MAINE R., « M. Achard, retour d'Amérique », art. cit.

¹⁰⁹⁷*Ibid.*

¹⁰⁹⁸BARNIER M., « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », in VIVIANI C. (sld.), *Hollywood, les connections françaises*, Paris, Nouveau Monde éditions, « Cinéma & Cie », 2007, p. 44-45.

¹⁰⁹⁹Contrat rédigé par la Paramount France, daté du 3 septembre 1931. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Hollywood.

¹¹⁰⁰Nous nous appuyons sur le taux de change indiqué par Jean-Marcel JEANNERET : « Monnaies et mécanismes monétaires en France de 1878 à 1939 », in *Observations et diagnostics économiques*, n° 24, juillet 1988, p. 28. Par ailleurs, le salaire de Marcel Achard correspond à près de 10 % du budget global d'un film, « si l'on considère que le prix de revient d'un grand film parlant de deuxième partie atteint actuellement en moyenne de 1.200.000 à 1.500.000 francs », dicit Pierre HENRY, « Le 'parlant français' peut-il vivre ? », in *Cinéa*, n°20,

la préparation de *La Vie est belle*. De plus, la production accorde des délais d'écriture et de tournage moins confortables, même si le rythme délirant des premières multi-versions semble révolu.

Par contre, les termes du contrat apparaissent moins contraignants. Sa fonction, proche par certains aspects de celle d'un producteur exécutif, lui laisse davantage de latitude :

[...] vous vous engagez à nous fournir, dialogués, entièrement découpés, prêts à être tournés, quatre grands scénarios originaux, à raison d'un par trimestre.

Le sujet de ces scénarios devra recevoir notre approbation préalable.

Vous acceptez de superviser la réalisation cinématographique de ces films et sketches, jusqu'à leur terminaison complète, y compris le montage, si nous vous en faisons la demande.

Il est entendu que vous pourrez, d'un commun accord avec nous, choisir les principaux interprètes des films et sketches précités. [...]

Il est également entendu qu'à dater de l'entrée en vigueur des présentes, vous acceptez de vous tenir à notre disposition pour superviser le dialogue, le découpage et la réalisation cinématographique de tous films et sketches autres que ceux dont vous serez l'auteur [...]

Vous vous engagez en outre, si nous vous en faisons la demande, à assurer la direction générale de nos productions françaises et de notre Département de scénarios, en un mot à nous donner votre collaboration entière et complète en ce qui concerne toutes questions littéraires ou artistiques qui vous seraient soumises¹¹⁰¹.

Désormais, Achard est susceptible d'intervenir tout au long de la chaîne de production, depuis la proposition des sujets jusqu'au montage. Avec un bémol, cependant : ses interventions demeurent soumises à l'arbitrage de la société de production, qui ne renonce à aucune de ses prérogatives.

Le contrat d'un an prend effet à partir du 15 février 1932. *Mistigri* et *Une nuit à l'hôtel*, écrits dans l'intervalle, ne sont donc pas concernés. Le premier film adapte une pièce créée peu de temps auparavant, en décembre 1930. Son succès a été modeste¹¹⁰². Peut-être a-t-elle été retenue parce que son argument et sa structure itérative la rapprochent de *Jean de la Lune*¹¹⁰³, même si sa signification est radicalement différente. Sa protagoniste, Nelly, est une Marceline brillante tandis que son fiancé, Chalabre, est un Jef qui échoue : en fuyant avec Zamore, Nelly fait le choix de la bestialité et de la bêtise contre l'intelligence et la tendresse. Du film, dont toutes les copies – comme celles d'*Une nuit à l'hôtel* et *Une étoile disparaît* – semblent avoir disparu, demeurent peu de choses : quelques photographies déposées à la BnF et à la Cinémathèque ; un compte-rendu du scénario rédigé par Alfred Savoir ; et quelques références au cours de la correspondance.

Marcel Achard n'est de retour en France que depuis la fin de juillet ; le film est sur les écrans le premier décembre 1931. La production a été extrêmement rapide. À son épouse,

décembre 1931, p. 3-4.

¹¹⁰¹ Contrat rédigé par la Paramount France, daté du 3 septembre 1931.

¹¹⁰² LORCEY J., *op. cit.*, p. 132.

¹¹⁰³ C. AVELINE note d'ailleurs que *Mistigri* « pourrait s'appeler *Jean de la Lune* », quand il rend compte du film dans *La Revue hebdomadaire*, art. cit., p. 358.

Achard annonce que l'écriture doit être achevée pour le 15 septembre. Le tournage doit impérativement débiter deux jours plus tard¹¹⁰⁴ et ne durera qu'un mois.

Pendant toute la préparation, il demeure confiant sur la qualité d'un scénario auquel il songeait déjà à New York, puisqu'il l'avait proposé à Maurice Chevalier. Georges Neveux, qui s'occupe du découpage technique, et Alexandre Korda, qui aurait dû réaliser *Mistigri* après *Marius* (1931), « l'ont trouvé bon¹¹⁰⁵. » Korda est remplacé par Harry Lachman. Achard a vu un de ses derniers films, *The Outsider* (1931), dont il juge que son « histoire est idiote mais [que] son travail à lui est étonnant¹¹⁰⁶. » Ne manque, à ce peintre devenu un habile réalisateur, qu'une histoire qui en vaille la peine. Achard la lui fournira à deux reprises, et déclarera apprécier cette collaboration, dans la presse comme dans sa correspondance privée. S'il retrouve les longues journées, partagées entre l'écriture le matin et les interminables conférences l'après-midi¹¹⁰⁷, il fait face cette fois-ci à un cinéaste ouvert au dialogue :

Mistigri avance. Lachman le metteur en scène est un type très intelligent avec lequel je m'accorde parfaitement. Je crois que le film sera bien¹¹⁰⁸.

La novélisation imaginée par René Bizet à partir du film semble très libre¹¹⁰⁹ : elle se concentre sur la scène du suicide, à partir de laquelle sont très rapidement évoqués les événements antérieurs et postérieurs. Le principal document témoignant de l'adaptation cinématographique de *Mistigri* demeure donc aujourd'hui la longue « note sur le scénario de "Mistigri" tel que le voit Mr. [sic] Alfred Savoir ». S'il faut regretter de ne pouvoir le rapprocher du film, sans parler des différentes versions du scénario, ce document témoigne d'une conception très libre de l'adaptation. Savoir propose de conserver les péripéties de la pièce, regroupées dans cinq séquences, mais y adjoint cinq séquences entièrement nouvelles. Celles-ci font basculer la comédie noire dans un tragique et une misanthropie dignes d'Erich Von Stroheim ou Joseph Von Sternberg. Il suggère d'ouvrir le film sur un véritable « dîner de con » avant l'heure, annonçant l'argument de *Patate* (1957) : Chalabre, qui était dans la pièce une figure essentiellement positive, invite son ancien camarade de collège, Zamore, pour que les autres convives jouissent de sa médiocrité. Bien que parfaitement idiot et dénué de talent, le ténor Zamore séduit toutes les femmes présentes et emporte avec lui la fiancée de Chalabre, Nelly. Leur mariage est « pitoyable et grotesque, comme celui de *l'Ange Bleu*¹¹¹⁰. » Le père de Nelly, invité aux noces, constate la déchéance de sa fille. Ensuite,

Pour montrer l'horreur de plus en plus grande de Nelly pour le milieu misérable où Zamore la fait vivre, on pourrait la voir en tournée avec Zamore. On les verrait dans le train en troisième classe avec des

¹¹⁰⁴ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, non datée mais écrite le lendemain de l'arrivée de Lachman sur le projet. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 1. Achard annonce un tournage pour le 17, sans indiquer de mois. Mais comme il est annoncé dans la presse en septembre (dans *Ric et Rac*, n°131, 12 septembre 1931, p. 6), avec Lachman à la réalisation, il s'agit probablement du 17 septembre. Dès le 11 septembre, Achard doit d'ailleurs préparer l'adaptation de *Night in the hotel*.

¹¹⁰⁵*Ibid.*

¹¹⁰⁶*Ibid.*

¹¹⁰⁷*Ibid.*

¹¹⁰⁸ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, non datée, envoyée pendant la production du film. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹¹⁰⁹BIZET René, « René Bizet raconte "Mistigri" film de Harry Lachman », *Pour vous*, n°163, 31 décembre 1931, p. 12.

¹¹¹⁰SAVOIR A., « note sur le scénario de "Mistigri" tel que le voit Mr. [sic] Alfred Savoir », BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (14, 10), p. 1.

compagnons de théâtre qui font des plaisanteries à tous propos et chantent des chansons de cabaret. Paysage. Vin rouge. Tristesse de Nelly¹¹¹.

La suite est à l'avenant. Savoir voudrait prolonger la tentative de suicide des deux protagonistes en la faisant « se dérouler dans tout l'hôtel (salons, salle à manger, escalier etc) et non plus seulement dans la chambre à coucher comme dans la pièce. De la fenêtre, on verrait un panorama de Montmartre¹¹². » Curieux – et audacieux – parti exploitant l'éclatement spatial autorisé par le cinéma. Ultime adjonction, Nelly fait assassiner Zamore par Chalabre pour ne pas succomber une nouvelle fois à son irrépressible désir charnel pour



Madeleine Renaud interprétant Marceline (doc. 16) puis Nelly (doc. 17). Deux femmes insatisfaites, deux compagnons médiocres (interprétés par Jean-Pierre Aumont dans *Jean de la Lune* ; Noël-Noël dans *Mistigri*), deux trains qui traversent la France.

cet être sans qualité...

Ces propositions amplifient la cinématographicité attendue d'une adaptation se défiant du théâtre filmé : éclatement des lieux et de l'action ; séquences spectaculaires ; importance de la monstration dont témoigne l'isotopie du visible, avec la récurrence des verbes « voir » ou « montrer ». Après *Jean de la Lune* (cf. doc. 16 et 17¹¹³), la séquence du train assimile à nouveau l'adaptation à un voyage permettant de fuir les contraintes théâtrales pour explorer simultanément un espace (les paysages traversés) et la psyché d'un personnage féminin dont est privilégié le point de vue (Marceline dans le premier film ; Nelly dans le second, interprétées toutes les deux par Madeleine Renaud). Peut-être l'adaptation est-elle alors admise comme une trahison : ce voyage est marqué par la culpabilité d'une protagoniste, consciente de s'éloigner d'un amant prévenant, socialement plus respectable et plus stable (Jef dans *Jean de la Lune*, Chalabre dans *Mistigri*). Si l'on se fie à la novélisation et aux photographies qui l'accompagnent¹¹⁴, cette séquence a d'ailleurs été reprise dans le second film, au même titre que la fusion de deux personnages (le fiancé Chalabre et l'imprésario Cormeau) suggérée par Alfred Savoir. Sa « note sur le scénario... » trahit également l'influence de *L'Ange bleu*, projeté en France l'année précédente. Il est douteux qu'Achard ait souscrit à cette évolution vers davantage de sordide, alors qu'il s'inquiétait « malheureusement » que le sujet de *Mistigri* ne « soit aussi vraiment humain que *Jean de la Lune*¹¹⁵ ». Qu'on imagine Maurice Chevalier, à qui avait été proposé au départ le rôle de

¹¹¹*Ibid.*, p. 2.

¹¹²*Ibid.*

¹¹³Photogramme accompagnant la novélisation de BIZET R., art. cit.

¹¹⁴BIZET R., art. cit.

¹¹⁵ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, non datée, envoyée pendant la production du film.

Zamore, dans un film tiré du scénario amendé par Alfred Savoir !

À sa sortie, le film est bien reçu par le public¹¹¹⁶ comme par les critiques. Dans *L'Européen*, Jacques Alphaud le classe même « parmi les chefs-d'œuvre de l'écran, tant par sa réalisation visuelle que par son dialogue et son interprétation¹¹¹⁷. » Même si le film est essentiellement associé à Marcel Achard, l'apport créatif d'Harry Lachman est reconnu non seulement dans *L'Européen* mais dans *Comoedia*¹¹¹⁸, *Hebdo-film*¹¹¹⁹ ou *La Revue hebdomadaire*¹¹²⁰. Loin des débats qui avaient brouillé l'auctorialité de *Jean de la Lune*, Achard va dans le même sens quand il exprime sa satisfaction – avec suffisamment de force pour n'être pas nécessairement motivé par des arrières-pensées promotionnelles – une semaine avant la sortie du film :

Le cinéma, mais c'est peut-être le moyen le plus extraordinaire qu'un auteur dramatique ait maintenant d'exprimer sa pensée. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il m'intéresse [...]. Mais je ne prévoyais pas encore le cinéma parlant, le théâtre me paraissait plus vaste dans ses moyens, plus complet, moins rudimentaire. Tout a changé... J'ai trouvé là d'étonnantes satisfactions et la collaboration d'Harry Lachman, ce grand peintre qui a mis mon film en scène, m'a fait découvrir à quel point l'art d'un homme, qui pense en images, peut être profitable au développement d'une intrigue exprimée, jusque là, par des mots¹¹²¹.

Dans *Hebdo-film* et *La Revue hebdomadaire*, les critiques ou les personnalités interrogées reconnaissent les qualités du film, mais regrettent qu'il ne s'émancipe pas davantage du modèle trop prégnant de la pièce filmée. Pierre Henry, dans *Cinéa*, va plus loin. Il déplore que *Marius* et *Mistigri* constituent pour la Paramount des « succès de théâtre » et non de cinéma. Ce théâtre filmé condamnerait la « voie du cinéma enrichie des apports sonores n'attribuant à la parole qu'un rôle secondaire [...] délaissée aussitôt [qu']ouverte » par Clair, Grémillon et Duvivier¹¹²². Comme *Jean de la Lune* ou *Marius*, *Mistigri* est exploité afin de débattre de l'influence théâtrale ou de l'auctorialité, au détriment d'un examen plus précis du film. L'approche demeure plus polémique qu'analytique.

4.3.2 Une nuit à l'hôtel (1932)

Le 11 septembre 1931, Marcel Achard signe un contrat avec Paramount pour une adaptation en français du roman *Night in the hotel*, d'Eliot Crawshaw-Williams. Publié la même année, celui-ci exploite les variations de focalisation en confrontant la peinture sociale des riches vacanciers fréquentant un hôtel de luxe et le point de vue rétrospectif de chacun des protagonistes, isolé dans sa chambre après une soirée mondaine particulièrement agitée. Pour la première fois, Achard adapte un texte romanesque, et dont il n'est pas l'auteur. Les délais sont extrêmement courts. Il dispose de quatorze jours pour proposer une « adaptation complète avec découpage et dialogue », qui devra être rendue pour le 25 septembre au plus

¹¹¹⁶Avec 314 000 entrées sur Paris, le film est une réussite commerciale honorable, sans être exceptionnelle : Colin Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 311.

¹¹¹⁷ALPHAUD Jacques, « Images sur l'écran », *L'Européen*, n°138, 4 décembre 1931, p. 3.

¹¹¹⁸« Madeleine Renaud nous parle de "Mistigri" de Marcel Achard et Harry Lachman », *Comoedia*, n°6891, 2 décembre 1931, p. 6.

¹¹¹⁹VILLETTE R., « Compte de Noël », *Hebdo-film*, 17ème année, n°1, 2 janvier 1932, p. 9.

¹¹²⁰AVELINE C., art. cit., p. 358.

¹¹²¹In *Vu*, 25 novembre 1931, repris par LORCEY J., *op. cit.*, p. 137.

¹¹²²HENRY P., « Le théâtre vainqueur », *Cinéa*, n°20, décembre 1931, p. 9-10.

tard. Cette rapidité a un prix. Payé soixante-mille francs¹¹²³, soit trente-mille francs par semaine, il retrouve temporairement le niveau de rémunération qui était le sien aux États-Unis. Quant au réalisateur d'origine autrichienne Leo Mittler, c'est un stakhanoviste. Neuf de ses films sortiront sur les écrans entre 1931 et 1932. Même si la Paramount a ralenti le rythme de ses tournages français, il demeure soutenu.

Le film est perdu, mais son scénario, chronologiquement le plus ancien des scénarios intégralement conservés au sein du fonds Achard, peut être consulté. Il s'agit d'un découpage technique de cent-une pages¹¹²⁴, dont onze manquent¹¹²⁵. Il est suffisamment complet pour permettre d'apprécier l'écriture scénaristique et sa structure.

Compte tenu de la précision des indications techniques, toutes rédigées en anglais alors que le reste du scénario est en français, Achard a vraisemblablement été assisté d'un découpeur anglo-saxon, ou du moins au fait des normes américaines d'écriture. La collaboration avec un découpeur est courante pour les scénarios des années trente. Si elle n'est pas toujours mentionnée au générique (tantôt pour le « découpage » ; tantôt derrière l'appellation « adaptation » ou « adaptation cinématographique » ; parfois pour le scénario, sans autre précision), les contrats ou la correspondance en font état. Jan Lustig occupera cette fonction pour plusieurs films écrits par Marcel Achard pour Marc Allégret. Elle est rendue nécessaire par les normes de production dominantes jusqu'aux années cinquante, qui ont pu être importées d'Hollywood et exigent que la dernière version d'un scénario prenne la forme d'un découpage technique¹¹²⁶ orientant la mise en scène et la réalisation.

Le découpage montre que le dramaturge a intégré les normes de rédaction scénaristiques. Y compris pendant les pénibles productions allemande puis américaine de *La Vie est belle*, le néophyte a pu se former en collaborant avec des cinéastes admirés (Lubitsch) ou honnis (d'Abbadie d'Arrast, dont il admet qu'il lui a appris beaucoup de choses¹¹²⁷). Dans la colonne de gauche, les descriptions tiennent compte de l'échelle de plan et du point de vue adopté :

*Au premier plan, Madame Cartier, une grosse dame un peu vulgaire mais avec un visage assez noble. Elle est en costume de bain. On la voit regarder avec inquiétude vers deux petites formes noires et crier*¹¹²⁸.

Par ailleurs, Achard compose un dialogue pleinement cinématographique, parfois elliptique dans certaines séquences reposant d'abord sur l'expression audio-visuelle, parfois brouillé par des bruits parasites. Plusieurs passages témoignent d'une proximité avec le cinéma sonore de René Clair ou Ernst Lubitsch, en dissociant image et dialogue. Un plan subjectif montre ainsi « Marion et Emmanuel, parlant [derrière une baie vitrée]. On voit leurs gestes mais on ne comprend pas leur parole¹¹²⁹. » À l'inverse, pendant la scène 43, un plan-séquence « demeure fixé sur la porte », pendant que le dialogue *off* entre Louise et Jérôme, de conflictuel devient

¹¹²³Contrat rédigé par la Paramount France, daté du 11 septembre 1931. BnF, fonds Achard, Cinéma / COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Hollywood.

¹¹²⁴Découpage technique d'*Une nuit à l'hôtel/Les Nuits dans l'hôtel*, BnF, fonds Achard, Cinéma – Les Nuits dans l'hôtel (90 ff.).

¹¹²⁵*Ibid.*, p. 73 à 83.

¹¹²⁶Dominique PARENT-ALTIER (*Approche du scénario*, Paris, Nathan, Coll. « 128 », 1997, p. 22) signale que cet usage domine à Hollywood des années trente à cinquante. Les témoignages recueillis par Christophe SALÉ vont dans le même sens pour la France : *Les scénaristes au travail*, Paris, Hatier/5 Continents, coll. « Bibliothèque du cinéma », 1981 (Jean-Claude CARRIÈRE, p. 48 ; Nina COMPANEEZ, au sujet de son père Jacques, p. 69, crédité notamment du découpage pour *L'Alibi* (1937)).

¹¹²⁷ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, expédiée de New-York le 15 avril 1931.

¹¹²⁸Découpage technique d'*Une nuit à l'hôtel*, p. 2.

¹¹²⁹*Ibid.*, p. 40

sensuel, jusqu'à ce que « la caméra photographie la porte, derrière laquelle on n'entend plus rien¹¹³⁰. » À la fin du film, un gros plan reste fixé sur le téléphone après qu'Emmanuel, ivre, l'a décroché et est allé s'étendre sur le lit. Il n'entend pas la voix de Marion : elle le supplie, menace de se suicider, puis met sa menace à exécution. Le parti-pris souligne la solitude du personnage féminin, que seul le spectateur entend alors que son amant demeure hors-champ, et l'ironie tragique de la situation : s'il avait écouté Marion, Emmanuel aurait pu empêcher son suicide, précipité par un quiproquo.

Le dialoguiste ne renonce pas pour autant aux longs échanges, brillants et dignes de son meilleur théâtre. *Une nuit à l'hôtel* est écrit la même année que *Domino*, donc par un dramaturge maîtrisant la progression et les subtilités d'un dialogue riche de sous-entendus, aussi bien quand se confrontent les membres du personnel¹¹³¹ que leurs clients. Le dialogue au cours duquel Fred trouble perfidement le marivaudage entre Emmanuel et Marion l'illustre. Sa dénonciation de la stéréotypie du discours amoureux y est d'autant plus achardeuse qu'elle n'est pas dénuée d'arrière pensée. Tel le chien du jardinier de Lope de Vega, Fred, qui a abandonné Marion après l'avoir séduite, veut empêcher que de tendres liens se tissent entre les deux amants :

Un petit silence durant lequel on montre en CLOSEUP le visage de Marion que sa gaieté de tout à l'heure a quittée.

FRED. - [...] De la rêverie, encore de la rêverie et toujours de la rêverie. [...] Et de la rêverie à deux, ce qui est bien pire.

FRED. - Vous restez bien silencieuse ce matin, belle Marion ? Silencieuse et ravissante. Très princesse lointaine, mais vraiment tout de même un petit peu trop profil perdu devant la mer. [...]

(à Emmanuel) Mon garçon, je n'ai pas de conseil à te donner. Mais je vais te dire une bonne chose : il n'y a rien de plus mauvais pour la santé que d'expliquer son âme.

EMMANUEL. - Idiot !

FRED. - Surtout une âme comme la tienne. C'est bien simple, c'est toujours comme ça que cela commence. Tu parles tout le temps : tu dis "Ah ! Comme elle est intelligente". Elle regarde un paysage. Elle dit : "En somme ce garçon n'est pas si mal

¹¹³⁰*Ibid.*, p. 91.

¹¹³¹*Ibid.*, p. 10-12.

que ça". Voilà ce que les philosophes appellent l'amour.

EMMANUEL. (ironique) - Ben, mon vieux !...

FRED. - Tu crois aimer une femme ? Et tu aimes une allée d'arbres ou un coucher de soleil¹¹³².

Néanmoins, le dialogue de cinéma ne se confond pas avec un dialogue de théâtre. Il demeure conçu en fonction d'une scénographie et d'une réalisation précises. Ainsi, la scène du dîner joue sur l'opposition entre ce qui est dit, montré, deviné par les personnages, grâce aux variations de point de vue et au hors-champ :

[Emmanuel et Fred mangent à une table ; Marion et Jennifer à une autre.]

Emmanuel regarde Marion.

CLOSE UP du visage de Marion, un visage plein d'innocence et de charme. Sur cette image, on entend la voix d'Emmanuel :

LA VOIX D'EMMANUEL (off). - Avec un visage pareil, on ne peut pas être la femme que tu dis

CAMERA PANS sur Fred et Emmanuel.

FRED. Ben quoi ?! Quelle femme ? Une femme comme les autres. Elle est divorcée, elle est libre, elle n'a rien fait de mal.

CLOSE UP du visage torturé d'Emmanuel.

LA VOIX DE FRED (off). - Elle n'avait probablement pas été heureuse en ménage. Elle n'a pas été contente de moi, non plus. J'espère bien qu'elle aura plus de chance un de ces jours.

CAMERA PANS sur Marion et Jennifer.

¹¹³²*Ibid.*, p. 17-19.

Marion regarde la table de Fred et Emmanuel. Elle semble très agitée.

MARION. (à Jennifer) – Ils parlent de nous.
Je vous assure qu'ils parlent de nous.

JENNIFER. - Quelle importance !

MARION. - C'est Fred qui parle. (avec angoisse) Qu'est-ce qu'il dit ? Qu'est-ce qu'il peut bien dire ?

JENNIFER. - Des bêtises. Je le trouve complètement bête.

MARION. - Vous ne trouvez pas qu'Emmanuel a une drôle de figure ? [...]

JENNIFER. - Mais qu'est-ce qu'il peut bien lui dire ?

CLOSE UP du visage de Marion. On la voit esquisser un sourire tendre, timide et triste à Emmanuel. Son sourire s'efface lentement pour faire place à une expression de chagrin. Il est visible qu'Emmanuel n'a pas dû répondre à son sourire¹¹³³.

L'écho entre les visages angoissés des deux amants réagissant à un commentaire *off* participe d'une organisation plus large. Celle-ci établit des parallèles entre les classes sociales, les générations, les rôles sexués (la fille du Colonel adopte le comportement volage de son père ; la lesbienne Jennifer, amoureuse de Marion, devient la complice de Fred). Pour autant, cette structure ne reprend pas la confrontation romanesque des subjectivités à l'œuvre dans le texte adapté, mais des procédés cinématographiques, superposant comme ici une image et un son *off*, ou exploitant l'organisation de l'espace et les raccords. Dans une séquence particulièrement cruelle, le Colonel et Sarah, la femme malade qu'il a aimée autrefois mais ne reconnaît plus, découvrent que leurs chambres sont mitoyennes. Le cadre s'élargit pour souligner la symétrie des balcons et des chambres¹¹³⁴. Plus tard, les raccords visuel (entre les gestes identiques de l'épouse trompée déchirant une lettre et de la vieille maîtresse déchirant la photographie du jeune colonel) et sonore (à la toux du Colonel répond celle de Sarah (*off*)) transgressent la division spatiale entre les deux chambres¹¹³⁵. Les fils narratifs et les nombreux protagonistes sont constamment rapprochés grâce à la reprise des lieux, des situations, des répliques et des gestes au sein d'une structure alternée.

Ce principe est porté à son comble au cours de la très longue séquence des repas dansants enchaînés (scènes XII à XV¹¹³⁶ ; dix-neuf pages, soit une vingtaine de minutes), dont nous

¹¹³³*Ibid.*, p. 38-39.

¹¹³⁴*Ibid.*, p. 45-48.

¹¹³⁵*Ibid.*, p. 55-56 et 64.

¹¹³⁶Nous reprenons la distinction entre séquence (unité supérieure) et scène (unité minimale) donnée par les ouvrages consacrés au scénario (par exemple, D. PARENT-ALTIER, *op. cit.*, p. 21 ; M. CHION, *Écrire un scénario*, p.

avons déjà présenté un extrait (scène du dîner). Le dialogue y est pensé en relation avec le travail spécifique de la caméra, signe de l'étroite collaboration entre le scénariste et le découpeur. Correspondant approximativement à un cinquième de la durée totale du film, la séquence circule entre neuf groupes, composés le plus souvent de deux personnages, seuls faisant exception les trois membres de la famille Cartier, la solitaire Sarah et la violoniste Mademoiselle Aimée qui appartient à l'orchestre. Nous avons synthétisé l'organisation de sa première moitié¹¹³⁷ en reprenant uniquement les transitions :

XII – TERRASSE AVEC SALLE À MANGER

(à l'heure du déjeuner)

LONG SHOT PANORAMIQUE de la foule des hôtes. [...]

Il y a un orchestre de cinq musiciens, le second violon est mademoiselle Aimée. [...]

MEDIUM SHOT [de 2 femmes rigoureusement identiques (p. 26), en fait la mère et la fille]

CAMERA PANS. L'appareil panoramique [sic] sur la famille Cartier. [...]

CAMERA PANS sur la table que Marion occupe avec Jennifer. [...]

Et comme en réponse à ce qu'elle vient de dire, à la table d'Emmanuel et de Fred, Emmanuel dit :

ORCHESTRE

LA SECONDE PETITE FEMME. - *Bien maman.*

COLETTE. - *Bien maman.* [...] (p. 27)

MADAME CARTIER [à son mari qui fait de l'œil à la violoniste]. - *Quand te fatigueras-tu de faire le joli cœur ?* (p. 28)

JENNIFER (avec beaucoup de tendresse). - *C'est curieux. Dès que les hommes sont en vacances dans un hôtel au bord de la mer, il faut qu'ils fassent les jolis cœurs.* [...]

MARION. - *Cela m'est égal.*

EMMANUEL. - *Je te dis que ça m'est égal.* [...] (p. 29) *Voilà. Toute la question est là, il faudrait que je gagne plus d'argent.*

143). Mais le découpage en scènes est ici arbitraire, compte tenu de la complexité d'une action fragmentée dont les segments sont constamment reliés les uns aux autres. Dans le scénario, si le numéro XII est attribué pour la première scène ouvrant la séquence des repas-dansants enchaînés, la numérotation s'interrompt ensuite pour reprendre qu'après cette séquence, avec le numéro XVI.

¹¹³⁷ Découpage technique d'*Une nuit à l'hôtel*, p. 26-34.

CUISINE

Et comme en réponse à ce que vient de dire Emmanuel, dans les cuisines, le garçon d'étage demande au chef :

JÉRÔME. - À ton avis, Favret, en 1500 combien de fois 31 ? [...] (p. 30)

LE CHEF (riant). C'est tout juste si je sais combien ça fait un et un.

LA TERRASSE ET SALLE À MANGER

Et comme en réponse à cette phrase, à la table de Marion Jennifer dit :

JENNIFER. - Un et un, ça fait toujours un. Vous avez peur de la solitude, mais nous sommes seuls toujours, surtout nous, les femmes ! [...] nous prenons les choses de la vie trop sérieusement.

Et c'est la réponse de Fred :

FRED. - Les femmes, tu comprends... [...] Je te jure que la vie est belle. (p. 31)

CHAMBRE DE SARAH

Elle donne la réponse en disant au docteur :

Sarah. - Il y a des gens qui disent que la vie est belle. [...] Je suis malade. Je n'ai personne pour me soigner... Ah, la vie ! Qu'est-ce que c'est ? la vie ?

LA TERRASSE ET SALLE À MANGER

C'est la dernière réponse. Mademoiselle Aimée la fait dans l'orchestre.

Mademoiselle Aimée (au premier violon). - L'amour, c'est bien simple. À mon avis : la vie n'est rien sans l'amour.

Le chef d'orchestre tape sur son pupitre, s'empare de son violon et commence à jouer une valse.

LONG SHOT de la salle à manger. L'appareil revient à Mademoiselle aimée jouant la valse.

LAP DISSOLVE INTO :

LA TERRASSE ET SALLE À MANGER

- Le soir -

La même violoniste, jouant la même valse,	(ORCHESTRE – MUSIQUE)
seulement elle n'a plus la même robe. Cette	" "
fois, elle porte une espèce de smoking. La	
chemisette de soie est coupée comme une	" "
chemise d'homme, et elle porte le petit	
nœud noir. [...] (p. 32)	

PENDANT TOUTES CES DERNIÈRES SCÈNES, L'ORCHESTRE JOUE PIANISSIMO UNE VALSE
PASSIONNÉE. [...] (p. 34)

[La ronde des intrigues et des amours continue ensuite, grâce aux panoramiques ou aux raccords regards qui nous font passer d'une table à l'autre : les amants et les futurs amants s'échangent des œillades.]

Quatre procédés suscitent des rapprochements. L'ellipse temporelle sur un air de valse est utilisée une seule fois, pour faire se succéder deux états du même personnage (Mlle Aimée), d'abord féminisée, puis masculinisée par sa tenue. Les raccords sur un regard, surtout présents dans la seconde partie de la séquence, sont nombreux mais plus discrets. Les deux procédés les plus visibles sont le mouvement panoramique, qui passe à quatre reprises (dont deux fois dans l'extrait présenté au cours d'un même plan de trois minutes) d'un groupe à l'autre, et les phrases qui se répondent à huit reprises d'un segment à l'autre, systématiquement des pages 26 à 32.

En guidant le spectateur à travers l'espace diégétique, ces procédés affirment la présence d'un équivalent du narrateur romanesque, dont la présence dans les arts mimétiques (théâtre, cinéma) est par essence moins sensible, voire problématique¹¹³⁸. Le fait qu'un roman soit adapté a pu inciter le scénariste à suivre cette voie. Une bonne part de la colonne de gauche est d'ailleurs occupée par des commentaires sur l'organisation narrative qui ne sont pas strictement indispensables à la description technique : « Et comme en réponse à cette phrase » ou « C'est la dernière réponse ». Dans cette colonne, sont fréquemment utilisés les pronoms « on » ou « nous » renvoyant à une instance peu définie et plurielle. Les nombreux panoramiques proposent également un commentaire narratif, en soulignant des liens que la simple succession des séquences suffisait à suggérer. La notion de « grand imagier » ou de « méga-monstrateur filmique » intermédiaire entre l'auteur et le narrateur délégué, reprise et précisée par André Gaudreault, trouve ici sa pertinence. Elle permet de mieux prendre en compte la pluralité auctoriale en envisageant une instance narrative créée par des co-auteurs¹¹³⁹. C'est pourquoi il est étonnant que Gaudreault n'envisage pas davantage dans *Du littéraire au filmique* – où ses analyses portent essentiellement sur les étapes du tournage et du montage – l'écriture scénaristique. Sa nature verbale permet d'identifier en amont du tournage des marqueurs renvoyant à une instance narrative.

Le systématisme des rapprochements est assumé, dès le premier groupe, composé de deux

¹¹³⁸GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Éditions Nota Bene, 1999, p. 20.

¹¹³⁹*Ibid.*, p. 113.

femmes identiques : « avec le même visage, les mêmes grands yeux trop fardés, la même chevelure [...]. On dirait deux sœurs¹¹⁴⁰ [...] ». En fait, cette identité est trompeuse, puisqu'il s'agit d'une mère et de sa fille. De même, Jennifer dénoncera le couple comme une addition trompeuse puisque « un et un, ça fait toujours un¹¹⁴¹. » Femme et homosexuelle, Jennifer a appris à se méfier des apparences et des raccourcis.

Au centre de la séquence, Mademoiselle Aimée exprime une vérité définitive, voulue universelle mais que nous sommes de même invités à questionner : « L'amour, c'est bien simple. À mon avis : la vie n'est rien sans l'amour ». La ronde des intrigues, soulignée par la circularité de la caméra et du verbe, illustre la prégnance de l'amour, mais aussi sa diversité : hétérosexualité, homosexualité, flirt badin, passion tragique, absence d'amour... Bref, l'amour n'est pas si simple. Le constat est peu original, à l'unisson de la structure circulaire qui le soutient : *La Ronde* (1897 ; créée en 1920) proposait peu ou prou le même dispositif. Avant et après *Une nuit à l'hôtel*, beaucoup de pièces achardiennes adoptent une organisation circulaire, parfois pour circonscrire un dialogue fantaisiste dans une forme solide, souvent pour souligner simultanément le passage du temps et l'éternel retour du même. L'année suivante, l'auteur entame l'écriture de *La Femme en blanc*, dont les baissers de rideau créent des effets de montage soulignant cette circularité (la même actrice interprétant la fille et la mère amoureuses du même homme, à vingt ans d'intervalle).

Ophuls reprendra la structure circulaire imaginée par Schnitzler pour son adaptation de *La Ronde*, avant de proposer dans *Madame de...* une série de valse enchaînées marquant simultanément la répétition et l'évolution, la co-existence du semblable et du dissemblable dès qu'est ressenti, et représenté, le sentiment amoureux. Le procédé utilisé, à la page 32 du scénario d'*Une nuit à l'hôtel*, pour passer du midi au soir (ample mouvement d'appareil, fondu enchaîné, reprise de la même valse, retour du même personnage avec un changement de costume) annonce la célèbre séquence de *Madame de...*, bien qu'il prenne chez Ophuls une autre ampleur. Des similarités existent d'ailleurs entre l'intrigue principale d'*Une nuit à l'hôtel* et celle de *Madame de...* Marion Barnes comme Louise de... jouent avec l'amour, découvrent la passion, tardent trop à confesser un secret dérisoire et en meurent. Marion énonce ou reçoit des répliques annonçant celles que forgera Achard pour Ophuls. Ainsi, lorsque Jennifer la met en garde : « Il aurait peut-être aimé la femme que vous êtes, mais il ne vous pardonnera pas de ne pas être la femme qu'il croyait¹¹⁴². »

Bien sûr, la diversité des collaborateurs et des influences invite à la prudence. Néanmoins, le rapprochement entre les deux séquences rythmées par l'orchestre dans chacun des films souligne qu'il est tout aussi imprudent de n'attribuer au scénariste que la responsabilité des dialogues, au seul cinéaste celle des idées visuelles. La conception d'*Une nuit à l'hôtel* associe inextricablement le verbe, la bande-son et l'image pour les intégrer, comme dans la séquence que nous venons d'étudier, à un même mouvement. Qui plus est, elle signale que Marcel Achard, admirateur de René Clair et Ernst Lubitsch, a très tôt entrelacé ces registres.

La séquence des dialogues-enchaînés sur la valse éponyme de *One Hour with You/Une heure près de toi* (1932) invite à un autre rapprochement. Si le film de Lubitsch ne sort en France qu'en juin 1932, quinze jours après *Une nuit à l'hôtel*, il a été écrit l'année précédente, alors qu'Achard rencontre à plusieurs reprises le cinéaste américain et Maurice Chevalier. Auraient-ils, au cours de leurs échanges, évoqué ce remake de *The Marriage Circle/Comédiennes* (1923), et la ronde valsée des amours qui en constitue le clou ? Beaucoup

¹¹⁴⁰Découpage technique d'*Une nuit à l'hôtel*, p. 26.

¹¹⁴¹*Ibid.*, p. 31.

¹¹⁴²*Ibid.* p. 58. A rapprocher, dans *Madame de...*, de la réplique de Louise adressée à Donati, au cours de leur dernière rencontre : « La femme que j'étais a fait le malheur de celle que je suis devenue ».

d'aspects rapprochent le cinéma de Lubitsch de celui d'Ophuls. L'hypothèse présente l'avantage de situer Achard comme un relais, non pas unique mais précieux, entre les deux cinéastes : d'*One Hour with You* à *Madame de...*, *Une nuit à l'Hôtel* constitue un possible chaînon manquant.

Découvrant le film avant sa sortie, Achard se montre satisfait, sans enthousiasme : « vu "nuit dans l'hôtel". Pas mal du tout¹¹⁴³ » note-t-il dans son agenda. Le public semble avoir été moins convaincu. Pagnol se rappelle que le film « fut accueilli par des hurlements et des sifflets¹¹⁴⁴ », anecdote confirmée par la presse contemporaine¹¹⁴⁵. Si *Le Figaro* trouve que le film « manque de nerf¹¹⁴⁶ », *Comoedia* salue son ambition philosophique et sa complexité narrative, tout en les jugeant trop exigeantes pour un public venu se divertir¹¹⁴⁷. Les deux journaux saluent le talent et la beauté de Marcelle Romée, qui interprète le rôle de Marion. Elle se suicidera peu de temps après la sortie du film, comme son personnage.

Cette tragique coïncidence sera avancée par la Paramount pour retirer le film prématurément du circuit de distribution¹¹⁴⁸.

4.3.3 *Une étoile disparaît* (1932)

L'intrigue éclatée d'*Une nuit à l'hôtel* avance inéluctablement vers le suicide qui en marque la conclusion. Celle d'*Une étoile disparaît* est lancée par le meurtre du personnage de la Star, annoncé dès le titre. Pour la première fois, un film est tourné à partir d'un scénario original de Marcel Achard, écrit dans le cadre de son contrat d'exclusivité avec la Paramount. Cependant, il a pu s'inspirer de la pièce *Inspecteur Grey*, d'Alfred Gagnon et Max Viterbo, créée le 10 février 1932. L'adaptation de cette pièce, rebaptisée *La Treizième Enquête de Grey* (1937) et réalisée par Pierre Maudru, compose avec *Une étoile disparaît* et *Le Bonheur* (1934) une trilogie organisée autour d'un même paroxysme dramatique : l'assassinat d'une star de cinéma, ou sa tentative dans le film de Marcel L'Herbier.

Le réalisateur est le frère de William Wyler, Robert Wyler crédité sous le nom francisé de Robert Villers¹¹⁴⁹, qui entame le tournage le 7 avril 1932. Même si l'action d'*Une étoile disparaît* se situe dans un studio français, le patronyme de la star (Liane Baxter) comme le matériel publicitaire destiné à la promotion du film convoquent un imaginaire plus hollywoodien que français. Le film est bien sûr tourné dans les studios français de la Paramount, contexte hybride dont s'inspire le scénario réflexif. Le découpage technique, supervisé par Achard, emploie un lexique spécifique anglo-saxon. Comme dans ses conférences consacrées au cinéma américain, Achard va donc pouvoir exploiter sa connaissance du système et du mythe hollywoodiens afin d'en proposer une représentation fidèle aux attentes du public français, donc ambivalente, aussi bien en ce qui concerne le recours aux stéréotypes que les absences significatives.

Deux versions successives, mais incomplètes, du découpage technique sont présentes dans le fonds Achard : trente-neuf pages pour la première version¹¹⁵⁰, couvrant les trois premières séquences, à l'exception de deux pages absentes au milieu de la première (p. 5-6) et de la fin

¹¹⁴³Agenda 1932 : 7 mars.

¹¹⁴⁴PAGNOL M., *Cinématurgie de Paris*, p. 32. Par ailleurs, M. Pagnol se trompe dans la chronologie en situant la sortie de ce film en salle avant celle de *Jean de la Lune*. Et partant, il peut également se tromper en présentant le film comme caractéristique d'un médiocre théâtre filmé que le succès de *Jean de la Lune* aurait rendu caduque.

¹¹⁴⁵Anonyme, « Coup d'œil en coulisses », *L'Œil de Paris*, 5 août 1933, p. 8.

¹¹⁴⁶PIERRE-BODIN Richard, « Chronique des cinémas de Paris », *Le Figaro*, n°136, 12 mai 1932, p. 5.

¹¹⁴⁷THOMAS-DE CASTELNAU Jacques, « La Nuit à l'hôtel », *Comoedia*, n°7039, 17 mai 1932, p. 4.

¹¹⁴⁸Anonyme, « Coup d'œil en coulisses », *L'Œil de Paris*, art. cit.

¹¹⁴⁹MADSEN Axel, *William Wyler, the authorised biography*, New York, Thomas Y. Crowell, 1973, p. 102.

de la troisième séquences ; onze pour la seconde version¹¹⁵¹, correspondant à une partie de la première séquence. Leur comparaison témoigne surtout d'un resserrement du dialogue, assez conséquent puisqu'une page sur trois disparaît dans la scène où la star se dispute avec son partenaire. La scène commence désormais sur une action silencieuse avant d'enchaîner sur un dialogue plus nerveux. Cette accélération du rythme est revendiquée par le scénariste qui souhaite rompre avec ses précédentes productions. Il ne vise cette fois « qu'un but : amuser le public » en proposant « moins de dialogue que dans les autres films et beaucoup de mouvement¹¹⁵² », dans la droite ligne d'un cinéma américain dont il vante la célérité¹¹⁵³.

Le récit, situé entièrement dans le cadre d'un studio de cinéma, propose un jeu pirandellien confrontant l'endroit et l'envers d'un tournage, des rôles et des identités. Le premier plan expose clairement cet enjeu. Une caméra filme une caméra. Le plan se fait miroir :

FADE IN

CLOSE UP d'une caméra. Camera TRUCKS BACK. On voit tout le studio. C'est le matin. Les sunlights sont déjà allumés. Sur la caméra, préparant son travelling, on voit Ricot, le camera-man, et derrière lui, tirant la caméra, deux ou trois machinistes.

Claudius entre dans le champ. C'est l'assistant metteur en scène. Il est jovial et sympathique. Il n'a pas résisté au désir de porter le costume type des assistants metteurs-en-scène : knickers, pull-over impressionnant, le tout à carreaux¹¹⁵⁴.

L'argument exploite ensuite ces prémisses méta-cinématographiques, en les associant à la structure efficace d'un film policier. Nous l'avons reconstitué à partir de trois sources : les découpages techniques partiels, ce qui explique que les trois premières séquences soient synthétisées avec davantage de précision ; la novélisation publiée dans *Ciné-magazine*¹¹⁵⁵ ; et le résumé proposé par le site de l'AFI¹¹⁵⁶. Chaque fois que nous évoquons « le film », il s'agit bien sûr du film dans le film, ou film diégétique :

I Claudius, l'assistant metteur-en-scène, et Ricot, le cameraman, préparent une journée de tournage du film La Rose de Paris. Santerre, le metteur en scène est furieux : la Star, Liane Baxter, est en retard. Dans sa loge, Liane menace de renvoyer son habilleuse puis se dispute avec son partenaire et amant, Roland Mercier. Sur le plateau, elle vérifie l'éclairage, écoute les directives du réalisateur. Première prise : Liane, accompagnée par un orchestre, chante. Seconde prise : elle prend le verre d'eau tendu par son assistante (Rosine), reprend la chanson mais s'interrompt, foudroyée. L'assistant

¹¹⁵⁰Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version (42 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma C-E. Couverture : « Une étoile est morte », titre modifié dans un second temps : « Une étoile ^+disparaît (^+ est morte ^+) réal. Robert Villers 1932.^+ ». Annotation sur la première page : « Ancien, 1er ».

¹¹⁵¹Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, seconde version (12 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma C-E. Couverture : « Une étoile (est morte) disparaît », titre écrit d'un seul jet.

¹¹⁵²ACHARD M., entretien avec Louis Saurel, « Un nouveau film de Marcel Achard : *Une étoile est morte* », *Cinémonde*, n°183, 21 avril 1932, p. 330.

¹¹⁵³ACHARD M., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre/« Restent le théâtre et le cinéma », datée de 1932, p. 2.

¹¹⁵⁴Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 1.

¹¹⁵⁵VALDOIS Jean, « *Une étoile disparaît* », *Ciné-magazine*, 12ème année, n°9, septembre 1932, p. 49-53. Cette novélisation prenant parfois des libertés par rapport à la structure du scénario, nous avons privilégié la version donnée par l'AFI quand des divergences se présentaient.

¹¹⁵⁶Résumé d'*Une étoile disparaît* proposé par le site de l'AFI :

<http://www.afi.com/members/Catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=8429> (consulté le 15 août 2017).

pense qu'elle a joué prématurément la scène d'empoisonnement prévue par le scénario. Le docteur constate qu'elle est morte empoisonnée.

II Les acteurs (Meg Lemonnier, Henri Garat, Noël-Noël, Edwige Feuillère...) jouant leurs propres rôles sont attablés au bar du studio. Ils formulent des hypothèses : qui est coupable ?

III Les acteurs et les membres de l'équipe technique n'ont pas quitté le studio. Le producteur, très inquiet, se réjouit quand il apprend que la seule séquence qui n'a pas pu être tournée – le baiser final – pourra l'être grâce à une doublure. L'inspecteur Hulot arrive. Le verre d'eau est passé de main en main : autant de suspects. Les soupçons de l'inspecteur se portent sur l'acteur interprétant le Traître qui empoisonne l'héroïne dans le film. Rosine révèle que Liane a mangé des bonbons envoyés par un admirateur anonyme : c'est Ricot qui, pour s'innocenter, en mange, et s'effondre. On le croit mort ; il n'est qu'évanoui. Le réalisateur propose à l'inspecteur de l'engager dans son prochain film pour jouer un malfrat. Arlette, interprète du rôle de l'Ingénue, s'accuse du meurtre [fin du découpage technique]. Mais la costumière a entendu une dispute entre Liane et Roland : il est arrêté.

Rosine, amoureuse de Roland, ne croit pas à sa culpabilité. Elle mène l'enquête et suspecte Santerre, autre amant de Liane. Ricot, à qui elle a confié ses soupçons, questionne Santerre, qui le tue.

Rosine suggère à l'inspecteur de regarder le dernier plan tourné par Liane : il révèle que Santerre a empoisonné le verre. Il est arrêté.

Le dernier plan du film est tourné par Roland et une doublure : c'est Rosine, qui joue le baiser final avec celui qu'elle aime.

Avant Pirandello, le théâtre baroque shakespearien est convoqué : Santerre, le réalisateur, est un chef déchu dont le patronyme éveille le souvenir du roi Jean ; surtout, l'assistant prénommé Claudius, le verre empoisonné bu par la Star ainsi que les jeux de miroir évoquent *Hamlet*, la plus célèbre des mises en abyme théâtrales. Le jeu d'inversion rapproche constamment le rôle et l'acteur qui l'incarne. Quand Liane se dispute avec son partenaire de jeu, amant sur le plateau comme à la ville, elle exprime une colère sans fard, tandis que Roland lui répond par des répliques de mélodrame tout en achevant d'endosser son costume. Comme dans *Félicie Nanteuil*, le rôle permet à l'acteur de naviguer entre la fiction et la réalité, à sa guise, aussi bien pour séduire que pour rompre :

LIANE. - Quand tu auras deux balles dans la peau, il sera trop tard pour te repentir.

ROLAND. (jouant le mélodrame) – Comment, Madame, vous oseriez...

LIANE. (hors d'elle) – Ne ris pas. Je t'assure que tu aurais tort de rire.

ROLAND. - Eh quoi ? Vous n'hésiteriez pas à frapper votre bien aimé¹¹⁵⁷ ?

Le scénario ne cesse d'organiser ces glissements. Le vrai policier fumant une fausse cigarette soupçonne l'interprète du Traître d'avoir voulu jouer son rôle d'empoisonneur dans la vie réelle :

¹¹⁵⁷Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 11.

Le Traître (bafouillant un peu). - Écoutez, dans toute ma carrière artistique, j'ai peut-être tué 300 personnes... et c'est la première fois que ça m'arrive¹¹⁵⁸.

La physiognomonie justifiant de le soupçonner est mise à mal quand le réalisateur demande à l'inspecteur de jouer dans son prochain film un contre-emploi correspondant parfaitement à son « physique épatant » : « un chef de bande. (à *Claudius*) N'est-ce pas ? Il a tout à fait le type¹¹⁵⁹ ! » Et en conclusion du film, l'assistante, après s'être substituée à l'inspecteur défaillant, double la Star morte pour échanger le baiser final avec la vedette masculine, dont elle est tombée amoureuse.

Quant aux acteurs interprétant leurs propres rôles (séquence II), ils demeurent éloignés du plateau et du drame, cloîtrés dans le bar du studio, espace intermédiaire entre le plateau où se crée la fiction et le monde social. Spectateurs passifs, ils en sont réduits à émettre des hypothèses illustrées par des plans représentant les suspects. La mise en abyme se déploie alors sur quatre niveaux : le spectateur réel ; jouant leurs propres rôles, les acteurs-spectateurs ; les acteurs-personnages rejouant ou déjouant dans leur univers diégétique les rôles et situations qu'ils viennent d'interpréter pour le film dans le film.

Grâce à ce dispositif complexe renforçant l'effet de distanciation, le scénario pointe une série de clichés et parfois les renverse ou les met à distance, processus réflexif paradoxalement rarement appliqué à l'univers cinématographique¹¹⁶⁰. Dans la conférence de 1932, Achard revendiquait la reprise de figures stéréotypées dans ses scénarios, par souci du rythme : il ne faut pas perdre de temps à caractériser des personnages trop complexes, le spectateur de cinéma se montrant plus impatient que son homologue au théâtre. Dans les coulisses et sur le plateau, défile donc une série de types appartenant à la mythologie du cinéma : Star, starlettes, producteur ou réalisateur. Ils synthétisent des caractéristiques reprises par Achard dans ses conférences, ses fictions consacrées au cinéma, ses articles et parfois sa correspondance privée. Ici, les personnages créent leurs propres stéréotypes, parfois empruntés au contexte hollywoodien : l'assistant, Claudius, « n'a pas résisté au désir de porter le costume type des assistants metteurs-en-scène¹¹⁶¹ » ; les figurantes sont des « platine blondes¹¹⁶² » imitant Jean Harlow ; le Traître et l'Ingénu sont des figures héritées du mélodrame reprises dans le scénario du film diégétique.

De même, le décor disposé derrière l'actrice est un panorama parisien auquel ne manque qu'un détail pittoresque : in extremis, le « machiniste arrive portant sous le bras une minuscule tour Eiffel, qu'il va disposer dans le décor, derrière la fenêtre¹¹⁶³. » Réduire la Ville-Lumière à quelques motifs identifiables par le public international renvoie à une approche plus hollywoodienne que française, comme l'a signalé Marcel Achard lui-même à plusieurs reprises¹¹⁶⁴. Devant ce paysage parfaitement artificiel, le réalisateur demande à l'actrice d'adopter une position « très profil perdu devant la mer¹¹⁶⁵... » L'expression conventionnelle était déjà utilisée dans le scénario précédent, *Une nuit à l'hôtel*, quand Fred ironisait sur l'image de Marion, flirtant avec Emmanuel sur la terrasse ouvrant sur l'océan : « Très

¹¹⁵⁸*Ibid.*, p. 33.

¹¹⁵⁹*Ibid.*, p. 39.

¹¹⁶⁰CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 185.

¹¹⁶¹Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 1.

¹¹⁶²*Ibid.*, p. 3.

¹¹⁶³*Ibid.*, p. 2.

¹¹⁶⁴ACHARD M., « L'idée que les Américains se font de Paris », art. cit. ; conférence sur le cinéma américain, dactylographiée (6 ff.), p. 3-4.

¹¹⁶⁵Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 14.

princesse lointaine, mais vraiment tout de même un petit peu trop profil perdu devant la mer¹¹⁶⁶. » Elle est reprise dans la colonne de gauche par le scénariste, quand Liane interprète une première fois la chanson « Un grand bonheur va m'arriver » composée par Lionel Cazaux (musique) et Marcel Achard (paroles) :

Liane chante.

SEMI CLOSE UP de Liane, admirablement éclairée, devant sa fenêtre, faisant les gestes que le metteur en scène lui a indiqués, très profil perdu devant la mer, mais pas ridicule, charmante.

CLOSE UP de Liane : son visage seulement extasié.

SEMI CLOSE UP de l'électricien enlevant le mica de devant un projecteur.

MEDIUM SHOT de Liane.

CLOSE UP de Santerre lui indiquant par gestes : "Bravo, parfait, continuez !"

MEDIUM SHOT de Liane.

MEDIUM SHOT assez compliqué pris de derrière la fenêtre. On voit tout de même un peu Liane chantant, mais on voit surtout le machiniste remontant et lançant le petit oiseau.

BIG CLOSE UP de Liane heureuse.

MEDIUM SHOT pris encore derrière la fenêtre et d'où l'on voit en enfilade tous les personnages du drame avec des visages tous, sans exception, antipathiques ou inquiétants.

Liane. - Un grand bonheur va m'arriver.

J'en ai reconnu tous les signes.

Celui dont j'ai toujours rêvé

Je crois que je vais l'éprouver

Sans en être tout à fait digne.

C'est peut-être une idée maligne

Qui me le fait croire trouvé,

Mais j'en ai reconnu les signes,

Un grand bonheur va m'arriver.

Pour que le ciel semble si rose

Et le ciel...

...paraisse si bleu

Il doit se passer quelque chose

Quelque chose de très heureux.

L'avenir ne me fut jamais

Aussi prometteur de sourires.

Il ne m'a pas dit qu'il m'aimait

Mais je crois qu'il va me le dire,

Un grand bonheur va m'arriver¹¹⁶⁷.

Harry Stradling Sr, qui doit veiller à ce que Liane – ou plutôt son interprète – soit « admirablement éclairée », est le futur chef-opérateur du *Bonheur* (1934), autre film pirandellien sur le cinéma adapté et réalisé par Marcel L'Herbier à partir de la pièce d'Henry

¹¹⁶⁶Découpage technique d'*Une nuit à l'hôtel*, p. 17.

¹¹⁶⁷Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 15-16.

Bernstein (1933). Sans doute Stradling aura-t-il éprouvé une curieuse impression de déjà-vu en entendant, au cours du tournage du *Bonheur*, le personnage de la Star joué par Gaby Morlay chanter « Le bonheur n'est plus un rêve » devant une caméra avant de rejoindre l'homme qui a tenté de l'assassiner. L'auteur de cette chanson, Louis Poterat, déroule, comme l'a fait avant lui Achard pour *Une étoile disparaît*, des paroles conventionnellement romantiques sur le bonheur à venir. Elles résonnent ironiquement alors que sont dévoilées les coulisses plus prosaïques, voire sordides, de l'amour et d'un tournage.

Cependant, le film de 1932 déploie une ironie beaucoup plus insistante, frôlant la parodie : pour que le ciel « paraisse bleu », il faut un filtre de mica ; le « grand bonheur » attendu sera la mort ; la Star est associée à un oiseau mécanique manipulé depuis les coulisses par un technicien. Cette analogie paraît d'autant moins fortuite que la main cadavérique de Liane tombe à côté du volatile factice « qui continue à picorer¹¹⁶⁸. » Avant le drame, un autre gros plan isolait le miroir brisé par la Star¹¹⁶⁹, annonciateur de sa mort et d'une traversée des apparences. Le film s'ouvrait sur un plan-miroir, mais le spectateur attend que lui soient dévoilés aussi bien l'endroit que l'envers du miroir, que le stéréotype soit retourné, quitte à produire un autre stéréotype. Ici, la confrontation entre l'endroit – l'image lumineuse de la Star incarnant un lyrisme de pacotille – et l'envers – les coulisses, la mort, l'analogie entre la vedette féminine et un objet mécanique – est violente, si ce n'est misogyne, dans la droite ligne de la trentaine de films prenant, au cours des années trente, le cinéma pour thème¹¹⁷⁰. *Une étoile disparaît* innove en sanctionnant par le meurtre l'*hybris* d'une star féminine menaçant, comme dans la plupart des films réflexifs de la période, le pouvoir masculin. Faut-il y voir, comme le suggère Colin Crisp, une manifestation des sentiments ambivalents des scénaristes et réalisateurs vis-à-vis de la puissance croissante des stars féminines, et partant d'une mythologie hollywoodienne qu'elles incarnent, dans *Une étoile disparaît* comme dans *Le Bonheur*, mieux qu'aucune autre figure (patronyme anglo-saxon, artificialité, puissance, alliance de lumière et de morbidité) ?

En dépit, ou plutôt à cause de son ambivalence, la Star, jalouée par les femmes et désirée par les hommes, demeure longtemps centrale. Dès la première scène, elle est associée littéralement à la lumière éblouissante des projecteurs quand Claudius, après que Ricot a demandé de les éteindre, commente : « Tant mieux, parce que la journée s'annonce mal. Notre étoile est dans ses mauvais jours¹¹⁷¹. » Comme Marlene Dietrich, la Star construit son image et modifie l'éclairage : Liane exige « un reflet derrière [s]es cheveux, genre Madone », puis que l'arrière-plan parisien devienne crépusculaire¹¹⁷² afin de ne pas concurrencer sa propre photogénie. Créature de lumière, elle bascule brutalement de l'éclat aux ténèbres, de l'hyper-visibilité à l'invisibilité. Écrite en rouge et soulignée par le scénariste, une consigne exige qu'après sa mort, « on ne voit plus jamais [son] cadavre¹¹⁷³ ». Il devra demeurer hors-champ, être caché par un des acteurs ou se réduire à une abstraite forme lumineuse : à la fin de la première séquence, une large plongée filme le « studio dans une demi-obscurité très dramatique, avec la tache blanche du corps de Liane par terre¹¹⁷⁴ ». Son érotisme est également exploité. Pour sa première apparition, elle est « presque entièrement dévêtue ». À cet érotisme se mêle d'emblée une aura de violence car elle est « dans un état de fureur

¹¹⁶⁸*Ibid.*, p. 21.

¹¹⁶⁹*Ibid.*, p. 17.

¹¹⁷⁰CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 110-111.

¹¹⁷¹Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 1.

¹¹⁷²*Ibid.*, p. 13.

¹¹⁷³*Ibid.*, p. 21.

¹¹⁷⁴*Ibid.*, p. 23.

indicible¹¹⁷⁵ ». Semblable à une divinité antique, elle est à la fois désirable et ombrageuse. Comme dans *Le Bonheur*, l'actrice est fascinante et effrayante, mélange instable qui peut être le moteur du crime¹¹⁷⁶. Son éclat est donc éphémère ; elle sera remplacée par son assistante qui attendait patiemment dans l'ombre. L'érotisme n'est pas l'apanage de la Star. Aux figurantes, Claudius demande de montrer leurs jambes puis de porter des robes « assez courtes, à cause du "sex-appeal"¹¹⁷⁷ ». Achard souscrit à cette doxa sexiste. La colonne de gauche précise que les vedettes féminines (Meg Lemonnier, Marie Glory, Edwige Feuillère) engagées pour jouer leurs propres rôles dans la séquence du bar, « devront nous rappeler que le sex-appeal est indispensable dans les films¹¹⁷⁸. »

Étrangement, le scénariste ne se projette pas à travers un alter-ego diégétique, alors que toutes les autres professions cinématographiques s'incarnent à travers des personnages. Il se contente, comme un narrateur extra-diégétique, de distribuer les scènes, les répliques, les axes de caméras afin de composer des analogies ou des contrepoints. Indifférent au drame, le producteur est quant à lui une figure cynique, uniquement préoccupée de rentabilité financière. Quand il apprend que la dernière séquence pourra être tournée grâce à une doublure, il est « fou de joie », suscitant « le regard réprobateur des autres¹¹⁷⁹ ». Pourtant, sa caractérisation liminaire précise qu'« il est très chic et pas du tout ridicule. C'est son désespoir seul qui est comique¹¹⁸⁰. » De même, quand la Star chantait devant un chromo parisien, le scénario prévenait : « mais pas ridicule, charmante¹¹⁸¹. » Quand tous les partis-pris (situation, caractérisation visuelle, dialogue) orientent vers la stéréotypie, comment échapper au ridicule ? Le scénariste demande à son réalisateur et à ses interprètes d'atténuer les contours d'une caricature qu'il a lui-même esquissée, d'échapper à une facilité qui lui a permis de dessiner des figures nettement reconnaissables pour le spectateur mais qui peuvent limiter la portée du film.

Ainsi, le scénario appelle une opposition, sollicite un adversaire. Il l'incarne d'ailleurs en présentant le réalisateur comme un être de conflit. D'emblée, le scénario précise qu'« il est d'une humeur massacrant. Il a un bon visage jovial, mais paraît sanguin et sujet à des colères terribles¹¹⁸². » Santerre désigne immédiatement l'objet de son courroux : la Star. Achard choisit de présenter une évidence – le réalisateur violent se déclare hostile à sa future victime – pour mieux en détourner un spectateur qui a trop bien appris à se méfier des évidences et des stéréotypes : la cruauté est une caractéristique régulièrement associée au réalisateur dans les films des années trente¹¹⁸³.

L'ironie de la fable éclate dans sa conclusion : le réalisateur trahi par le plan dont il a organisé le tournage. Faute de découpage technique, impossible de savoir comment ce plan dénonce le coupable : reflet, arrière-plan... Achard prolonge l'utopie symboliste attribuant à l'image la capacité de révéler une vérité inatteignable par le langage, non sans malice puisque cette image trahit celui qui l'a créée, grâce à une idée sortie de l'imagination du scénariste. Après avoir fait le vide autour de lui, le cinéaste est ultimement trahi par son œuvre : le film

¹¹⁷⁵Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, seconde version, p. 6.

¹¹⁷⁶VIVIANI C., « Bonheur de théâtre, bonheur de cinéma », JUAN Myriam, MEYER-PLANTUREUX C. (sld.), *Violences et passions : retour sur Henry Bernstein, Double Jeu*, n°14, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017, p. 139-147.

¹¹⁷⁷Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 3-4.

¹¹⁷⁸*Ibid.*, p. 24.

¹¹⁷⁹*Ibid.*, p. 28.

¹¹⁸⁰*Ibid.*, p. 27.

¹¹⁸¹*Ibid.*, p. 15.

¹¹⁸²*Ibid.*, p. 4.

¹¹⁸³CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 187.

diégétique documente le tournage au point d'en révéler les sordides coulisses. Si le scénariste-personnage est curieusement absent d'*Une étoile disparaît*, dominé par le conflit entre le metteur en scène et la Star, l'exacerbation de ce conflit (le premier assassine la seconde) signale que la fiction peut servir d'exutoire pour le scénariste réel.

Après la réception mouvementée d'*Une nuit à l'hôtel*, *Une étoile disparaît* est bien accueilli par le public et la critique¹¹⁸⁴ à sa sortie, le 22 août 1932. Cette fois-ci, Marcel Achard a su évaluer le degré de subtilité attendu d'un film de divertissement, alignant dialogues explicites et stéréotypes rassurants, invitant à jouer leur propre rôle des vedettes familières du public et qui lui servent de relais en commentant l'action. La reprise des codes du film policier et de la mythologie hollywoodienne renforce ce sentiment de familiarité, permettant au scénariste d'atteindre son objectif déclaré : amuser, quitte à se montrer moins ambitieux que dans ses précédentes productions¹¹⁸⁵. Quant aux références shakespeariennes et pirandelliennes, les premières sont déjà connues d'un public relativement large tandis que les secondes ne tarderont pas à l'être, grâce aux adaptations tirées du maître italien et à la diffusion d'une partie de ses thématiques.

4.3.4 *La Belle Marinière* (1932)

4.3.4.1 *La Belle Marinière* : genèse d'un film perdu

Ce dernier projet pour la Paramount est annoncé par Achard pendant le tournage d'*Une étoile disparaît* :

*Je travaille actuellement au scénario de La Belle Marinière, car le dialogue de ce film sera complètement différent de celui de ma pièce : tenant compte des possibilités immenses du cinéma, je varierai sans cesse le cadre de mon action, qui se déroulera presque entièrement en plein air. Cette bande sera sans doute réalisée par Harry Lachman, un réalisateur de valeur et avec qui, fait rare, un auteur s'entend toujours parfaitement*¹¹⁸⁶.

Le projet est audacieux car *La Belle Marinière* transpose en trois actes une intrigue galante et cruelle, proche des fausses comédies de Musset, dans l'univers des bateliers, associé habituellement à un langage trivial. Si la citation liminaire annonce le thème de l'inconstance féminine, qui a participé au succès de *Jean de la Lune*, la pièce déjoue dès son premier acte les attentes génériques et dramatiques, comme *Domino*. Lors de sa création à la Comédie-Française, elle a d'ailleurs été assez mal reçue.

L'année précédente, le metteur en scène de théâtre et réalisateur allemand Erich Engel a déjà voulu l'adapter¹¹⁸⁷. Le projet est abandonné car Achard a signé son contrat d'exclusivité. Mais l'enthousiasme manifesté par Engel pour l'adaptation de cette pièce a pu inciter son auteur à la proposer à la Paramount.

Peu de feuillets composent le dossier consacré au film¹¹⁸⁸ au sein du fonds Achard. Néanmoins, ils permettent pour la première fois de suivre les prémisses du travail

¹¹⁸⁴GIRET N., « Marcel Achard : le cinéma n'est pas le théâtre », in *op. cit.*, p. 197.

¹¹⁸⁵SAUREL Louis, « Un nouveau film de Marcel Achard : *Une étoile est morte* », *Cinéma*, n°183, 21 avril 1932, p. 330.

¹¹⁸⁶*Ibid.*

¹¹⁸⁷ENGEL Erich, télégrammes datés du 7 et du 19 octobre 1931, adressés à M. Achard. BnF, fonds Achard, 4-COL - 101 (12, 16), *La Belle Marinière* : Correspondance droits 1931-1969.

¹¹⁸⁸BnF, fonds Achard, 4- COL - 101 (12, 6 à 9).

d'adaptation. Chacun des quatre documents couvre deux feuillets. Le premier document est un séquenceur très synthétique, proche par sa longueur d'un argument. Le deuxième expose des idées désordonnées : idées de scénarios, de mise en scène, intentions. Un séquenceur plus développé mais incomplet propose un premier développement pour les quatre premières séquences. Enfin, le fonds conserve le texte dactylographié de « La Chanson des mariners ».

Le séquenceur synthétique met à plat la structure prévue. Nous avons surligné les éléments repris de l'intrigue de la pièce (cf. *supra* 1.3.1.1) donc représentés sur scène, certaines reprises étant déjà indiquées entre parenthèses par le scénariste. Les péripéties rapportées sur scène sans être représentées ont été soulignées :

1. *Noyade*
2. *Visite de la péniche. Tombouctou.*
3. *Scène sur "Le Pélican" avec le père Broquet.*
4. *La leçon de natation.*
5. *L'église du village. L'intérieur : le mariage. Très très vieux curé. Chantre bègue.*
6. **Déjeuner du mariage à la péniche. (1er acte [I, 1])**
7. **Le Capitain tire Marinette à l'écart. Scène des " tu " et des " vous " [I, 2].**
8. **La vie tous les quatre. Scène avec l'éclusier belge [II, 1]. Scène Sylvestre-Mique [II, 2]. Scène avec le chien, scène avec la pomme. Scène où elle fait voir ses jambes. Scène avec Blanche. Scène entre Mique et Marinette [II, 3]. Chute de Tombouctou. Scène où Marinette fait cacher le Capitain pour écouter son histoire avec Sylvestre [II, 4-6].**
9. **Bataille autour de Tombouctou [II, 7].** *Le Capitain tombe à l'eau, tout le monde le reconforte.*
10. *La situation difficile après cet incident. Sylvestre affiche Blanche. Scène plus terrible que les autres. Au début, Mique prend le parti de Marinette contre Blanche, mais quand elle voit que Sylvestre veut s'en aller, elle veut essayer de tout arranger. À la suite de cette scène, Sylvestre part.*
11. *Tous les trois attendent Sylvestre, ils lui ont écrit tous les trois, ils croient qu'il va venir et c'est Valentin qui arrive. Valentin demande des nouvelles de Sylvestre et ramène continuellement la conversation sur lui.*
12. *Fête du 14 juillet où vont Valentin, Marinette et Mique. Au cours du bal, un coq de village lui manque de respect. Valentin danse avec Mique, il ne prend pas sa défense. Ils sont mal vus parce qu'ils sont mariners, de tous ces paysans. Sylvestre arrive, prend sa défense et fout une triquée au type.*
13. *Mique voit partir Marinette avec Sylvestre non sans inquiétude, mais ne peut s'en aller à cause de Valentin qui veut rester à danser.*
14. **Scène d'amour Marinette-Sylvestre [III, 4].**
15. **Sylvestre va prévenir le capitaine (3ème acte [III, 5])¹¹⁸⁹.**

Après un prologue original qui invente les circonstances de la rencontre entre Marinette et Le Capitain (séquences 1 à 4), l'adaptation reprend assez fidèlement les deux premiers actes (séquences 6 à 9). Pour ces quatre séquences, assez peu d'informations sont fournies car elles

¹¹⁸⁹Séquenceur, texte dactylographié, sd. BnF, fonds Achard, 4- COL - 101 (12, 6).

renvoient à des scènes précises de la pièce. Par la suite, l'adaptation devient à nouveau très libre et développe une série de péripéties nouvelles. C'était déjà le cas dans l'adaptation de *Jean de la Lune*, qui s'émancipait de l'hypotexte à partir du troisième acte. Celles-ci retardent considérablement le départ de Sylvestre, placé dans la pièce immédiatement après la bagarre. L'affrontement physique, qui concluait l'acte II et marquait une rupture importante entre les deux amis, est désormais avancé au milieu du séquenceur (séquence 9). Dans le film, ces péripéties inédites ont disparu pour redonner à la rixe sa fonction de pivot dramatique : le départ de Sylvestre suscite chez les trois autres protagonistes un désespoir s'exprimant autant par les gestes que par le verbe (cf. doc. 18 : phot. 14 et 15). L'intrigue théâtrale volontairement minimale – qui avait justifié sa comparaison avec une « Bérénice chez les mariners¹¹⁹⁰ » lors de la création – évolue afin de tenir compte des préceptes exposés par l'auteur dans *Cinéma* : créer de l'action et du mouvement, varier les décors en extérieur, exploiter le potentiel du cinéma. Dans cet article, il évoquait également une réécriture complète du dialogue, dont témoigne effectivement le film.

Le second document, intitulé « Notes pour La Belle Marinière », confirme cette volonté de proposer une œuvre pleinement cinématographique :

[1.] *Un perroquet sur le bateau qui jure.*

[2.] *Autant de "background music" que possible. Autant de paysages que possible.*

[3.] *Le Captain tombe à l'eau pendant la bataille, le courant l'entraîne loin de la péniche, Sylvestre lui jette une corde, Marinette et Sylvestre tirent la corde. Une fois hissé sur la péniche, le Captain recommence à se battre, l'eau éclabousse à chaque coup de poing le visage de Sylvestre. [...]*

[4.] *La pluie.*

[5.] *Une scène psychologique se passe pendant qu'on passe une écluse avec l'eau qui descend jusqu'à ce qu'elle ait atteint le niveau.*

[6.] *Sylvestre revenant de débarquer des marchandises voit, malgré lui, en passant, par une des petites fenêtres de la péniche, une partie du corps de Marinette nue. Le Captain : Tu crois qu'elle est bien, ma femme! Sylvestre gêné... Le Captain : Oh, mais tu ne comptes pas... tu es un frère.*

[7.] *Scène où il achète un pot de ripolin. Il peint l'entrée de sa péniche et un banc. Préparatifs d'embellissement de la péniche, avant le mariage.*

[8.] *À une engueulade entre Marinette et le Captain, le cheval a un regard de côté. Le cheval hennit.*

[9.] *Utiliser l'alternance des paysages de campagne et des fonds de ville. Les gens sur le pont, pendant que la péniche passe au dessus.*

[10.] *Pour le jour du mariage, il décore la péniche avec des guirlandes en papier et des lampions. Le lendemain du mariage, premier jour de voyage, il pleut, les guirlandes qu'on n'a pas encore enlevées sont trempées, le tout a un aspect lamentable.*

[11.] *L'itinéraire sera : France, Belgique, Hollande.*

¹¹⁹⁰DUBUECH Lucien, repris par LORCEY J., *op. cit.*, p. 123.

[12.] *Quand Marinette va au marché pour acheter à manger, elle achète des poissons.*

[13.] *Utiliser photo de Marinette, photo de Sylvestre.*

[14.] *Dans les écluses, on pousse les bateaux avec de grandes gaules de bois. Le Captain est d'un côté, Sylvestre de l'autre, Marinette au bout. Conversation durant laquelle tantôt l'un est amené vers elle, tantôt l'autre. L'appareil reste stationnaire, eux, par leur travail, sortent du champ et y rentrent.*

[15.] *À Dunkerque, un petit pont suspendu qui s'ouvre au milieu. [...]*

[16.] *Un soir de grande chaleur, ils couchent sur le pont tous les quatre. Le chien va s'étendre près de Sylvestre. Le Captain ouvre la porte du cheval, pour qu'il ait plus d'air. – les séparer – conversation – bonsoir. Sur la berge, il y a des gens qui passent, on entend leurs voix, mais on ne les voit pas parce que c'est la nuit.*

[17.] *Quand le cheval est tiré par une auto à Dunkerque, le cheval n'est pas content¹¹⁹¹.*

Au début de cet apparent pêle-mêle d'idées hétéroclites, le « perroquet qui jure » constitue une référence au poème de Jean-Baptiste Gresset, « Vert-Vert, histoire d'un perroquet de Nevers »¹¹⁹² (1734), qui a diffusé dans la culture populaire l'association entre l'univers des bateliers et la vulgarité du langage. En prenant le contre-pied de cette association, la pièce avait désarçonné le public. Le scénariste la reprend à son compte, non sans audace.

Par contre, il amplifie la diversité et le dynamisme des situations : Achard conçoit le cinéma comme un art du mouvement. Le rideau tombait à la fin de l'acte II sur un combat esquissé, difficile à prolonger sur scène, plus encore sur la scène du Théâtre-Français. Le scénario le prolonge et l'amplifie de manière épique, tirant parti du décor fluvial comme ne peut le faire le théâtre. En cela, l'adaptateur ne fait que suivre la pente attendue : échapper au péché – alors capital – du théâtre filmé en multipliant les scènes d'action.

Plus frappante paraît l'importance accordée aux idées visuelles. Elles ne permettent pas uniquement de commenter l'action – comme le font les animaux (§1, 14 et 17) – mais la suscitent (§6), fondent la mise en scène (§5, 14 ou 16), s'autonomisent pour constituer de pures idées de cinéma (§4, 7, 9, 10, 15). Le scénariste ne peut plus être considéré comme le serviteur exclusif du verbe à partir du moment où les idées de mise en scène deviennent à ce point centrales. Dans les paragraphes 14 et 16, un détail concret suffit à justifier une scénographie : le passage des écluses puis la chaleur nocturne imposent une distribution singulière des corps, répartis de manière triangulaire (§14) ou allongés sur le pont (§16). Le scénariste commande non seulement la scénographie mais la réalisation : dans la première séquence, la caméra demeure fixée sur Marinette pendant que ses deux amants rentrent dans le champ et en sortent tour à tour ; dans la seconde, les voix des passants invisibles replacent le drame dans une humanité plus vaste tout en le lestent d'un poids concret. Un seul mot rappelle à chaque fois la présence d'un dialogue : « conversation ». Son contenu n'est plus précisé, alors qu'aucune de ces deux séquences n'est présente dans la pièce, donc que leur

¹¹⁹¹« Notes pour La Belle Marinière », texte dactylographié, 6 juin 1932. BnF, fonds Achard, 4- COL - 101 (12, 9).

¹¹⁹²Ce poème connût une grande vogue dès sa création, en narrant les aventures d'un perroquet confié par des religieuses à des bateliers pour qu'ils le remettent à leurs consœurs nantaises. Quand elles récupèrent le perroquet, elles découvrent avec horreur qu'il a appris l'argot des bateliers et des prostituées... Le poème a inspiré plusieurs adaptations théâtrales tout au long du XIX^e siècle : <http://www.cubra.nl/PM/Gresset.htm> [page consultée le 18 août 2017].

dialogue reste à écrire. Lors de la genèse des pièces de théâtre, ce sont d'abord les répliques qui surgissaient puis étaient progressivement organisées au sein d'une intrigue, témoignant d'une « écriture à processus ». Ici, le scénariste cherche d'abord des idées de cinéma, avant de les développer et de les associer – éventuellement – à un dialogue.

Certains paragraphes proposent de pures impressions visuelles, sans les relier pour l'instant à un dialogue, ce qui n'implique pas qu'elles soient coupées du drame. Autant que la traduction d'un optimisme, la séquence où Le Captain repeint une partie de sa péniche (§7) doit donner à voir un réel métamorphosé par l'artifice, avant que l'eau du fleuve et des pluies ne le délave. D'autres moments ne cherchent même plus à signifier, du moins pas immédiatement, laissant contempler la diversité des lieux et le croisement des trajectoires (§9 et 15). Sur scène, l'intrigue resserrée de *La Belle Marinière* exploitait la théâtralité grâce au dialogue et à un décor immuable (la péniche) superposé à des toiles de fond successives évoquant la traversée de l'Europe. Au cinéma, Achard projette son intrigue dans un réel omniprésent, depuis les détails concrets jusqu'aux passages documentaires, à partir duquel s'échafaudent la mise en scène et la réalisation souhaitées par le scénariste. L'intrigue de *La Belle Marinière* est moins adaptée à un nouveau cadre, que recrée à partir d'une situation et d'une thématique fondamentales : des sentiments complexes (amitié amoureuse, désir mimétique, refoulement) animent un quatuor amoureux issu du milieu populaire des bateliers. Ainsi, le film échappe à la représentation souvent pessimiste du prolétariat au cours des années trente : celle d'une classe bloquée en bas de l'échelle sociale et dans un espace relégué, dont les tentatives d'évasion seraient vouées à l'échec ou à la virtualité. Ici, le batelier, maître d'un environnement professionnel autonome et mobile, prend le temps d'aimer, et d'en souffrir, au même titre que les oisifs des marivaudages ou des drames¹¹⁹³.

Le dialogue émerge à partir du séquençier développé, proche par sa longueur d'un synopsis¹¹⁹⁴, dont ne demeurent que les quatre premières séquences. Mais le scénariste ne veut pas rompre l'équilibre entre l'image et le verbe. La noyade sur laquelle s'ouvre le film doit créer une impression plastique suffisamment forte et précise pour assurer au spectateur qu'il se trouve devant une œuvre pleinement cinématographique :

Deux mains qui sortent de l'eau. Une voix de femme qui appelle faiblement "au secours". C'est la nuit, l'eau paraît sombre et glauque. Les bras s'enfoncent, puis le visage de la femme reparaît de nouveau [...].

De même, lors de leur premier échange, des détails concrets caractérisent Marinette et Le Captain au même titre que le dialogue :

Il lui fait visiter avec orgueil sa salle à manger Henri II, lui fait admirer ses souvenirs de famille, le bouquet de mariée de sa mère sous une cloche, des vues en couleurs des pays où la péniche a passé. Pour parfaire son œuvre, il lui dit qu'il sait jouer de l'accordéon et lui chante la chanson des mariniers.

Enfin, les rares répliques au style direct sont elliptiques et prosaïques : « Fous moi la paix », « Ah non, vous avez pied ici ! » L'unique trait d'esprit ne s'affranchit pas du naturel, quand le Captain lance à Marinette : « Si j'ai une sœur si gentille, c'est que je ne suis pas si moche que ça. » Ce prologue a été écrit spécialement pour le film. À partir du moment où le

¹¹⁹³CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p.95.

¹¹⁹⁴Texte dactylographié avec annotations manuscrites de Marcel Achard : séquences 1-4 (2 ff.), sd. BnF, fonds Achard, 4- COL - 101 (12, 7).

scénario rejoint l'intrigue théâtrale, donc de la séquence du mariage, de nombreux passages de la pièce sont repris. Le dialoguiste et ses interprètes les infléchissent vers un plus grand réalisme, introduisant des marques d'oralité et sacrifiant les développements rhétoriques les plus complexes. L'influence de Marivaux et Musset s'estompe en même temps que le contraste qui constituait la singularité de la pièce.

Tout en rappelant régulièrement sa confiance envers Harry Lachman, Marcel Achard suit attentivement la transposition de son scénario, collaborant étroitement avec le réalisateur et demeurant régulièrement présent à ses côtés pendant le tournage¹¹⁹⁵. Interrogée par un journaliste de *Comoedia* venu assister aux prises de vue, Madeleine Renaud met en avant la recherche d'authenticité, sensible dans la reconstitution minutieuse du repas de noces, « remarquable de vérité¹¹⁹⁶ », jusqu'aux cartes de visite signées accompagnant les cadeaux de mariage. Henri Jeanson rapporte néanmoins que « le génial Lachman a[urait] profité du départ de Marcel pour couper complètement une des scènes les plus importantes de *La Belle Marinière*. [...] Plusieurs auteurs sont intervenus et M. Natanson notamment a changé l'avant dernière partie. Ça aussi, c'est gai¹¹⁹⁷ ! » Compte tenu du regard scrupuleux posé par Jeanson sur les prérogatives de l'auteur-scénariste, il a pu exagérer l'importance de ces changements imposés. L'anecdote rappelle pourtant que le scénario le plus amoureux visualisé demeure dépendant des producteurs et de la pluralité des collaborateurs. Achard semble en tout cas avoir gardé de bons rapports avec Lachman, qui organisera une réception en son honneur lors du tournage de *La Veuve Joyeuse*, en 1934¹¹⁹⁸.

Achard attend la sortie du film avec impatience, et quelques inquiétudes : « Ils sont tous dans un enthousiasme formidable à la Para[mount], à propos de ce film. Leur confiance m'a gagné. Bien que je ne sois tout de même pas très tranquille¹¹⁹⁹. » Alimentés par le souvenir de la création houleuse de la pièce ou par ses interrogations sur le film lui-même, ces sentiments ambivalents soulignent les espoirs placés en cette adaptation aussi bien par le scénariste que par la Paramount. À l'occasion de la sortie du film, le 3 décembre 1932, la société de production organise une réception sur une péniche. Y sont conviées des personnalités du cinéma et de la presse, accueillies par des dirigeants de la Paramount-France et les acteurs du film, qui ont repris pour l'occasion leurs costumes¹²⁰⁰.

La réception du film est positive. Le critique de *La Presse d'Alger* estime même que :

Le sujet a gagné singulièrement dans sa transposition filmée. La mise en scène théâtrale ne pouvait rendre qu'imparfaitement la vie nomade des mariniers et, sur la scène bourgeoise du Français, les personnages de Marcel Achard sont évidemment moins à l'aise que sur la véritable péniche où Harry Lachman a pu les faire vivre¹²⁰¹.

Considérés comme déplacés dans le cadre d'une institution culturelle bourgeoise, les

¹¹⁹⁵MARGUET Jean, « Quand la comédie devient film », *Le Petit Parisien*, n°20373, 9 décembre 1932, p. 5.

¹¹⁹⁶RENAUD Madeleine, interrogée par un journaliste anonyme, « Au pied de Notre-Dame, Madeleine Renaud se marie en rose », *Comoedia*, n°7127, 3 août 1932, p. 6.

¹¹⁹⁷JEANSON H., lettre adressée à J. Achard, non datée. BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (1)

¹¹⁹⁸ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, non datée mais datable de 1934. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Veuve joyeuse.

¹¹⁹⁹Id., lettre adressée à J. Achard, non datée mais datable de novembre 1932. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 1.

¹²⁰⁰VALMONT Jean, « Ou la Paramount prouve que *La Belle Marinière* peut être à la fois un beau film et une belle réception ! », *Comoedia*, n°7244, 8 décembre 1932, p. 6.

¹²⁰¹Anonyme, « *La Belle Marinière* », *L'Echo d'Alger*, n°8562, 19 mars 1933, p. 3.

prolétaires auraient enfin trouvé leur place adéquate dans un art d'essence plus réaliste. Jean Marguet, dans *Le Petit Parisien* ou Jean Valmont, dans *Comoedia*, considèrent également le film comme une réussite, saluant notamment la prestation des acteurs, dont Jean Gabin que le premier considère comme une révélation¹²⁰² tandis que le second note sa prestance physique, son mélange d'autorité et de naturel¹²⁰³. Gabin lui-même présentera régulièrement *La Belle Marinière* comme le premier film important auquel il ait participé, et son premier grand rôle¹²⁰⁴. De fait, sa prestation de prolétaire tragique annonce ses rôles à venir et sa *persona*. C'est d'ailleurs pour ne pas être concurrencé par son éclatante cinégénie que Louis Jouvet aurait renoncé à jouer le rôle de Sylvestre, repris par Pierre Blanchard¹²⁰⁵.

4.3.4.2 La Belle Marinière : le film retrouvé

Alors que le film semblait perdu, une copie partielle en fut retrouvée par le chercheur américain Charles Zigman à l'UCLA Film and Television Archive. La restauration opérée par l'éditeur, Lobster, en 2018 est remarquable, restituant la photographie laiteuse de Rudolph Maté. Cependant, quatre bobines sur neuf (une, quatre, six et sept) manquent à l'appel. Lobster les a remplacées par un montage photographique accompagné d'une narration, en prétendant s'inspirer de la pièce¹²⁰⁶. Or, cette narration de substitution ne reprend fidèlement ni les péripéties de la pièce, ni celles exposées dans les documents témoignant de l'adaptation cinématographique, dont le séquencier. Elle élude ainsi des aspects essentiels. Quant aux maigres bonus, ils ne précisent pas comment cette reconstruction a été conçue, ni le devenir des bobines manquantes, dont deux ou trois seraient restées aux États-Unis, selon Zigman¹²⁰⁷.

La quatrième bobine, correspondant à la scène 2 du premier acte, aurait dû évoquer les premières tensions entre les jeunes mariés, immédiatement après leurs noces. Ces tensions sont alimentées d'une part par l'écart social (entre une coquette parisienne et un prolétaire maladroit), d'autre part par la jalousie de Marinette, troublée par l'importance accordée par son mari à son ami Sylvestre. Le désir mimétique fonde le drame, ce que la narration de Lobster élude complètement. Elle se contente de décrire la vie idyllique à bord de la péniche, sans doute inspirée par les photographies de plateau utilisées pour l'illustrer. Preuve qu'une image ne saurait, à elle seule, pallier l'absence d'un récit. De même, les bobines six et sept auraient dû permettre de suivre la naissance de l'amour entre Sylvestre et Marinette, déchirés entre des sentiments contradictoires (la fidélité envers Pierre, une jalousie complexe, tantôt contrariant, tantôt alimentant le désir). La principale originalité de la pièce reposait sur cette alliance surprenante d'un contexte populaire et d'entrelacs inspirés de Marivaux et Musset. La narration lui substitue une synthèse tout à fait conventionnelle (33 min.). Celle-ci attribue à l'épouse la responsabilité du drame, ce qui constitue un contresens si les parties disparues sont bien demeurées fidèles à la pièce et au séquencier :

¹²⁰²MARGUET J., art. cit.

¹²⁰³VALMONT J., « Celles et ceux qui animèrent "*La Belle Marinière*" », *Comoedia*, n°7242, 6 décembre 1932, p. 6.

¹²⁰⁴Dans *Opera*, n°287, 3 janvier 1951, repris in GAUTEUR C., VINCEDEAU G., *Jean Gabin, Anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau monde, 2006, p. 23 ; dans un entretien télévisé avec Robert Chazal, 6 décembre 1970, INA.

¹²⁰⁵NEVEUX G., « Georges Neveux – Entretien avec Philippe Esnault », in *op. cit.*, p. 119. Neveux était à cette époque le secrétaire de Jouvet.

¹²⁰⁶Information fournie par le site de l'éditeur, publiée le 26 juillet 2017: <https://www.celluloid-angels.com/movie/la-belle-marini%C3%A8re> [page consultée le 7 octobre 2018].

¹²⁰⁷NAIZOT Frédéric, « Et je découvre sur la pellicule les visages de Madeleine Renaud et de Jean Gabin... », *Le Parisien*, 24 septembre 2017 [édition en ligne consultée le 7 octobre 2018].



0



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



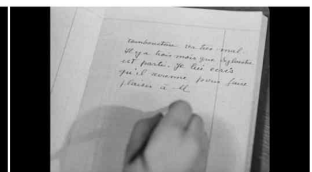
12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23

Doc. 18 : photogrammes extraits de *La Belle Marinière* (1932) : une écriture en images.

Marinette papillonne de plus en plus dans le sillage de Sylvestre. N'y tenant plus, Mique décide d'en informer Pierre. Elle profite d'un soir où elle est seule avec son frère pour lui déclarer : "Pierre, je dois te déclarer des choses graves. Il s'agit de ton bonheur et de ton honneur. Je t'en prie, surveille Marinette, et tu verras qu'elle montre vis-à-vis de Sylvestre, plus d'empressement que son devoir d'épouse ne l'y autorise.

Marinette est réduite à une figure caricaturale, héritant moins de son modèle dramatique que de la Marceline de *Jean de la Lune*, à moins que les auteurs de la narration ne se soient inspirés de la figure de la garce troublant une amitié virile, associée au mythe Gabin pendant la seconde moitié des années trente.

Heureusement, le visionnage confirme surtout qu'Achard a conçu l'adaptation en « ten[ant] compte des possibilités immenses du cinéma »¹²⁰⁸, comme il l'avait annoncé avant le tournage, grâce à une collaboration étroite avec Lachman. La maîtrise technique et la sensibilité esthétique du cinéaste sont éclatantes. Il réussit aussi bien les passages documentaires (l'arrivée vers l'île de la Cité), les scènes d'inspiration plus théâtrale, parfois imaginées spécialement pour le film (la déclaration d'amour de Pierre à Marinette (phot. 5)), que les séquences plus poétiques. Les relations complexes liant les quatre protagonistes sont suggérées grâce aux images de Rudolph Maté et à la musique lyrique de Maurice Yvain. Une alternance de champs-contrechamps, passant progressivement de l'ombre à la lumière pendant que la péniche glisse sous l'arche d'un pont, souligne ainsi ce qui oppose les protagonistes féminines tout en magnifiant leurs interprètes, Madeleine Renaud et Rosine Deréan (39 min. ; phot. 16 et 17). Plusieurs idées esquissées dans les notes préparatoires se retrouvent effectivement dans le film. La note 13 prescrivait l'exploitation des portraits. Encadrés dans des miroirs (phot. 1), des fenêtres (phot. 11, 14) ou tout simplement photographiques (phot. 2), ils suggèrent le désir d'évasion (hors du cadre amical ou conjugal) partagé par Marinette et Sylvestre tout en mettant en valeur la photogénie qui va alimenter (pour les personnages) et légitimer (pour les spectateurs) ce désir. De même, la note 16 suscite une scène inédite et originale, réunissant les quatre protagonistes allongés sur le pont, la nuit (32 min.). Pour chaque scène, l'adaptateur et son réalisateur ont cherché une idée de mise en scène susceptible d'accompagner le dialogue, de le mettre en perspective, parfois de lui être substituée, jusqu'à la fin gravant dans l'esprit du spectateur l'image inoubliable de deux amis tentant, sans y parvenir, de se serrer la main une dernière fois tandis que leurs péniches naviguent à contresens (phot. 22).

Quant aux dialogues, ils marquent, par rapport à *Jean de la Lune*, une évolution vers une plus grande discrétion des effets. Les silences et les regards sont aussi importants que les répliques (cf. *infra* 8.1.1.2).

4.3.5 L'école de la Paramount

Le contrat d'exclusivité signé avec la Paramount prévoyait l'écriture de quatre scénarios à partir de février 1932. Seuls deux le seront : *Une étoile disparaît* et *La Belle Marinière*. Ces deux succès critiques et commerciaux ne suffiront pas à sauver la Paramount-Joinville. La crise a plombé les comptes de la maison-mère américaine, le développement du doublage rend moins nécessaire la production de films indigènes. Elle interrompt son activité l'année suivante. Marcel Achard n'est cité au générique d'aucun film en 1933.

¹²⁰⁸SAUREL Louis, art. cit.

Les films français produits par la Paramount ont longtemps été considérés comme négligeables, assimilés au pire théâtre filmé produit à la va-vite. L'appréciation, alimentée par quelques témoignages, a d'autant plus facilement perduré que nombre de ces films ont disparu. C'est le cas de trois des quatre films scénarisés par Achard dans ce cadre. Pourtant, l'examen des documents de travail témoigne d'une véritable prise en compte des potentialités du cinéma. Aussi peut-on considérer, avec Martin Barnier, que la Paramount a permis à de nombreux auteurs de se former¹²⁰⁹. Si Achard a intégré les normes du découpage technique et la poésie spécifique d'une écriture audio-visuelle, c'est parce qu'il est passé par la Paramount, d'abord aux États-Unis puis en France. Il y aura également appris à concevoir un scénario en un temps limité, découvert l'organisation complexe d'un tournage, suivi la production d'un film jusqu'au montage, qu'il aura d'autant mieux su anticiper dès la phase d'écriture. L'intérêt qu'il continuera à porter à tous les aspects de la création cinématographique sera d'ailleurs reconnu par ses contemporains. Il le distingue des opportunistes pour le placer parmi les rares écrivains qui « voient cinéma¹²¹⁰ ».

Avec le recul, il semble pourtant que Sacha Guitry et Marcel Pagnol aient tiré parti de leur collaboration avec la Paramount de manière plus efficace et cohérente, en intégrant l'un comme l'autre l'urgente nécessité de créer des structures de production pérennes et indépendantes, et le fait que l'auteur ne peut imposer sa vision et son autorité qu'à la condition de se charger lui-même de la réalisation de ses scénarios¹²¹¹. Marcel Achard en est conscient assez tôt, puisqu'il estime dès 1931 que « l'idéal, ce sera évidemment le metteur en scène-auteur ou l'auteur-metteur en scène¹²¹². » Mais s'il exprime régulièrement son intention de passer à la réalisation, il continue à envisager le cinéaste comme un relais capable de participer à la transmutation magique du scénario en film. Formulé avec diplomatie, cela donne : « ce que Lachman fait de mes œuvres, c'est ce que je ferai moi-même certainement si j'avais son talent¹²¹³ » ; ou encore, mais avec moins de précautions oratoires : « l'auteur c'est l'architecte, le metteur en scène, c'est le tailleur de pierre¹²¹⁴ ».

Peut-être son passage retardé à la réalisation s'explique-t-il également par une certaine modestie, qui lui fait craindre de ne pas être à la hauteur de modèles qu'il connaît trop bien. Alors qu'il est encore un collaborateur de la Paramount, au journaliste qui lui demande pourquoi il n'est pas encore devenu metteur en scène, il répond :

J'étudie beaucoup la technique cinématographique dans ce but. Quand je me jugerai suffisamment instruit, alors sans doute, réaliserai-je mes propres scénarios¹²¹⁵.

Ses maîtres ès cinéma ? Charlie Chaplin, René Clair ou Ernst Lubitsch dont il a particulièrement apprécié *The Smiling Lieutenant/Le Lieutenant souriant*¹²¹⁶ (1931).

¹²⁰⁹BARNIER M., « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », in *op. cit.*, p. 49-51.

¹²¹⁰GILBERT Oscar-Paul, « Bonnes et mauvaises méthodes », *Pour vous*, n°571, 25 octobre 1939, p. 14.

¹²¹¹*Ibid.*, p. 51.

¹²¹²VERMOREL C., art. cit.

¹²¹³BOURGOIN Aline, « De retour d'Amérique, Marcel Achard nous dit "Le cœur humain est encore le plus beau et le plus mystérieux des continents" », *Pour Vous*, n°200, 15 septembre 1932, p. 3.

¹²¹⁴MUREL Georgette, « Ce qu'ils reprochent au cinéma », *Cinémonde*, n°271, 28 décembre 1933, p. 1114.

¹²¹⁵SAUREL L., art. cit.

¹²¹⁶MAINE R., art. cit.

4.4 Une seconde tentative hollywoodienne

4.4.1 *La Veuve joyeuse* (1934)

4.4.1.1 Dialoguiste, scénariste ou réalisateur ?

Dès la fin de l'année 1931, alors qu'il vient de signer un contrat d'exclusivité avec la Paramount-Joinville, Marcel Achard prend contact avec l'administrateur de la Warner¹²¹⁷ : il n'a pas renoncé à travailler aux États-Unis. Son retour à Hollywood attendra pourtant deux années supplémentaires. Une collaboration avec Ernst Lubitsch et Maurice Chevalier, rencontrés à l'occasion du projet d'adaptation de *La Vie est belle*, en offrira l'opportunité.

Depuis les débuts du parlant, le cinéaste allemand et l'acteur français ont collaboré à quatre reprises, pour des *musicals* en double version¹²¹⁸. En 1933, la MGM leur propose de retrouver Jeanette MacDonald pour une nouvelle adaptation de l'opérette de Franz Lehár, *La Veuve joyeuse*. Achard est engagé au départ pour écrire les dialogues de la version française. Il intervient alors que l'adaptation, initiée en mars 1933, a déjà mobilisé six auteurs¹²¹⁹. Ceux-ci ont privilégié « la représentation d'une réalité fragmentée par le jeu des dissimulations » et « la mise en place de doubles stratagèmes, où chaque partie sait et ne sait pas qu'il y a tromperie¹²²⁰. » Les termes de son contrat demeurent très généraux¹²²¹ ; lui-même revendiquera toujours d'avoir participé non seulement à l'écriture du scénario, mais également à la réalisation de la version française¹²²². De fait, le contrat initial prévoyait une rémunération de cent-vingt-mille francs pour huit semaines à compter du 21 février 1934. Or, Achard part pour les États-Unis dès le 9 février 1934, alors qu'Ernst Vajda, Samson Raphaelson et Lubitsch sont en train de développer le scénario définitif¹²²³. Il y est encore lors du tournage du film, à partir du mois d'avril¹²²⁴. Au mois de juillet, il est toujours en Californie¹²²⁵. Le 21 juillet 1934, une attestation indique que la MGM lui a versé plus de dix-neuf-mille dollars¹²²⁶, près du triple¹²²⁷ de ce que prévoyait le contrat initial. Compte tenu de l'augmentation

¹²¹⁷LARTIGUE Henry (directeur de l'Agence Artistique des Champs-Élysées, filiale de la William Morris Agency de New York), lettre adressée à J. Achard, datée du 6 octobre 1931. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Hollywood.

¹²¹⁸*The Love Parade/Parade d'amour* (1929 ; *Paramount on Parade/Paramount en parade* (1930) ; *The Smiling Lieutenant/Le Lieutenant souriant* (1931) ; *One Hour with You/Une heure près de toi* (1932).

¹²¹⁹POR Katalin, « Omniprésent, protéiforme et fondateur : le théâtre populaire dans le cinéma de Lubitsch », in CHABROL M., KASENTI T., *op. cit.*, p. 100.

¹²²⁰*Ibid.*, p. 100-101.

¹²²¹Contrat daté du 1er février 1934, signé par le vice-président de la MGM et M. Achard. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Veuve joyeuse.

¹²²²ACHARD M., « Mon Chevalier des années folles... et des autres », art. cit. Eithne et J.-L. BOURGET (in *Lubitsch ou la satire romanesque*, Paris, Stock cinéma, 1987, p. 219) estiment qu'il a dû prendre en charge « non seulement l'adaptation des dialogues, mais aussi une part de direction d'acteurs ».

¹²²³POR K., *ibid.*, p. 101.

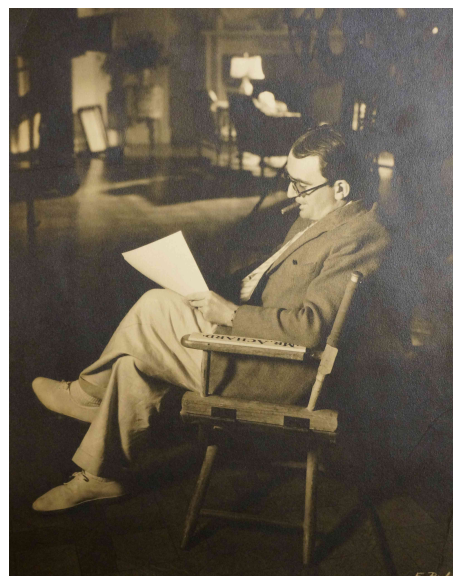
¹²²⁴ACHARD M., télégramme envoyé à J. Achard depuis la Californie (MGM), daté du 23 mars 1934. BnF, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹²²⁵Id., télégramme envoyé à J. Achard depuis la Californie (MGM), daté du 15 juillet 1934. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 3.

¹²²⁶Attestation de la MGM datée du 21 juillet 1934. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Hollywood.

¹²²⁷Nous reprenons le taux de change indiqué par J.-M. JEANNERET (in art. cit.) : 6 cents pour 1 franc en 1934. Le salaire initial de 120.000 francs correspondait donc environ à 7200 dollars. L'attestation de la MGM donne la

conséquente de la durée et de la rémunération de son contrat avec la MGM, ses déclarations paraissent vraisemblables.



Doc. 19 et 20. Au dos de la seconde photographie, Marcel Achard note : « Dans son fauteuil de metteur en scène de *La Veuve Joyeuse* (Hollywood) en 1934 ». [BnF, fonds Achard]

Il travaille de manière soutenue avec Lubitsch et ses co-scénaristes, un temps considérable étant consacré à chaque gag¹²²⁸ :

Là, j'ai appris au moins ce qui devrait être la qualité essentielle du scénariste : la patience. Nous avions à trouver un gag pour indiquer que la veuve devenait joyeuse. Alors, c'étaient d'abord ses robes, puis ses souliers, puis ses corsets, qui, de noirs, devenaient blancs. Il s'agissait de trouver une chute. Nous sommes restés, Raphaelson, Vajda, Lubitsch et moi, 22 jours sur ce gag. Et, à la fin, c'était son petit chien pékinois noir, qui devenait blanc, ce qui était un des meilleurs éclats de rire du film. Comme quoi "patience et longueur de temps font plus que force ni que rage"¹²²⁹.

De plus, l'écriture est soumise à davantage de contraintes que celle des films produits, écrits et réalisés par Lubitsch pour la Paramount. Le producteur, Irving Thalberg, n'hésite pas à faire réviser un scénario qui a déjà dû composer avec l'application, désormais effective, du code Hays¹²³⁰. Même si l'art lubitschien de l'ellipse et de la suggestion s'accommode de la censure, celle-ci imposera une douzaine de coupes à la version anglophone du film¹²³¹. Par exemple, la réplique scabreuse du Turc cocufié par Danilo, prévue dans le scénario anglophone¹²³², n'existe plus que dans la version francophone : « Il a brisé ma vie conjugale... 27 fois » (39 min.).

somme de 19.117,12 dollars.

¹²²⁸ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, datée du 13 mars 1934, BnF, Cinéma/La Veuve joyeuse : « Nous travaillons terriblement sur le scénario de la "Veuve joyeuse" qui, comme je te l'ai déjà raconté, sera très amusant ». Même bilan trente ans plus tard : « Mon Chevalier des années folles... et des autres », art. cit.

¹²²⁹Id., texte dactylographié d'un entretien avec un journaliste non identifié, sans doute à l'occasion de la sortie de *La Valse de Paris*. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, La Valse de Paris.

¹²³⁰NACACHE J., *Lubitsch*, p. 85.

¹²³¹BORDAT Francis, « Lubitsch et le code », *Positif* n° 595, septembre 2010, p. 101-102.

¹²³²Découpage technique anglophone de *La Veuve joyeuse*. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Veuve joyeuse, p. C55.

Des différences sensibles existent donc entre les deux versions, d'autant qu'Achard n'hésite pas à intégrer ses inventions propres à la version française. Marie Cadalanu en a identifié un certain nombre¹²³³. Achard transpose parfois des références non traduisibles pour un spectateur français ou impose au dialogue un virage plus marqué vers l'absurde : il remplace des adjectifs par des onomatopées quand la veuve repousse les avances de Danilo (10 min.), ou développe l'exposé cocasse par l'ambassadeur des actions que Danilo doit accomplir pour séduire Sonia (40 min.). Sa version est également plus leste. La jarrettière portant l'inscription brodée « Joyeuse Pentecôte » (doc. 21 : phot. 16-17) ose une association des références scabreuse et religieuse inenvisageable aux États-Unis, tandis qu'un échange inédit entre le général et la générale (28 min.) porte sur le charme sensuel de Danilo. Son absence dans la version anglophone ne résulte pas d'une coupe imposée par la censure *a posteriori* puisqu'il n'apparaît pas non plus dans le découpage technique¹²³⁴. Cet échange pointe les limites du langage tout en exploitant le potentiel expressif de la litote, soulignant ce qui rapproche les poétiques achardienne et lubitschienne :

DOLORES. - Comment trouver le mot pour m'exprimer dans le langage de la cour ?

ACHMED. - On ne peut rien exprimer dans le langage de la cour.

DOLORES. - C'est juste !

ACHMED (secouant la tête, tristement) . - Mais j'ai compris quand même...

L'actrice française donne à ce dialogue une audace d'autant plus grande. Danièle Parola compose une générale dont la voix plus basse et la gestuelle sobre ne correspondent plus au stéréotype de la blonde écervelée, contrairement à son alter ego anglophone, la reine interprétée par Una Merkel (phot. 10-11). La générale est une femme posée, assumant plus crânement ses désirs. En dehors du dialogue, la version supervisée par Achard multiplie les discrets écarts, au niveau du scénario, des axes de prise de vue ou du montage. Le roi Achmed devient un général, régent du royaume se substituant au nourrisson royal (phot. 8-9).

Ensuite, non seulement la position des acteurs (phot. 22-23) ou leur gestuelle (phot. 4-5), mais également les axes de prise de vue peuvent différer : le cadrage de la version française est alors sensiblement plus resserré et moins rigoureux dans sa composition (phot. 0-1, 2-3 ou 18-19). Deux caméras ont pu être utilisées ponctuellement, de manière à enchaîner plus rapidement le tournage des deux versions. Le cadrage de la version américaine, promise à une distribution plus large, aurait alors été privilégié.

Enfin, le montage – effectué par Adrienne Fazan pour la version française, par Frances Marsh pour l'américaine – diffère aussi ponctuellement : au début du french cancan, une contre-plongée superpose un premier-plan prosaïque à la chorégraphie alors que la plongée de la version américaine compose plus graphiquement les lignes (phot. 13-12). Au début du bal final, la monteuse américaine choisit une prise où dominant les danseuses vêtues de blanc, créant des jeux de contraste plus tranchés (phot. 20-21). Adrienne Fazan intègre même une porte lubitschienne supplémentaire, à la fin du premier échange entre Danilo et l'ambassadeur. La caméra continue à filmer la porte fermée derrière laquelle les deux hommes sont accueillis par les femmes légères de Maxim's, tandis que Frances Marsh change de plan pour basculer directement derrière la porte (phot. 14-15).

¹²³³CADALANU M., art. cit., p. 71-74.

¹²³⁴Il est absent du film et du scénario (p. B-36a) anglophones.



Doc. 21 : photogrammes extraits des deux versions de *La Veuve joyeuse* : pairs pour la version anglophone, impairs pour la francophone.

En définitive, le traitement plastique est plus rigoureux dans la version américaine, le ton plus scabreux dans la version française. Il ne s'agit là que de détails très ponctuels, les deux versions demeurant très proches. C'est notamment le cas de la séquence du petit chien (phot. 6-7), presque dépourvue de dialogue et rigoureusement organisée dès le scénario.

4.4.1.2 Puissance de l'écriture

Sa participation à l'écriture de *La Veuve Joyeuse*, en 1934, puis au tournage de la version française constituent pour Achard des épisodes fondateurs. Ils vont l'encourager à revendiquer l'invention du gag du pékinois noir devenu blanc, dans sa correspondance et ses documents privés, ses conférences, ou les entretiens avec la presse¹²³⁵, pendant une trentaine d'années. Or, ce gag est important car il marque définitivement l'adieu au veuvage pour l'héroïne éponyme. Rappelons que cette dernière, héritière après la mort de son époux de la plus grande fortune du royaume imaginaire de Marshovie, s'est vue imposer un deuil très strict. Voilée de noir, coupée du monde, empêchée de séduire et d'aimer, Sonia décide d'interrompre son deuil après avoir rencontré le séduisant Danilo, interprété par Chevalier. Avant de partir vers Paris, capitale de la fête et de l'amour, elle ordonne que tous les sombres signes du deuil deviennent d'un blanc éblouissant : robes, chaussures, bustiers, jusqu'au chien sur lequel se conclut la séquence.

Cette séquence du renoncement au deuil constitue un tournant pour la protagoniste comme pour le collaborateur français : d'abord parce qu'il confirme que l'expérience du muet peut bénéficier au cinéma parlant ; ensuite, par sa richesse sémantique, plastique, comique, le tout mêlé (le veuvage considéré avec légèreté par la grâce d'un effet purement visuel) ; et enfin, parce qu'il donne au verbe (ici, un découpage technique extrêmement précis et évocateur) un prodigieux pouvoir créateur. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter le découpage technique de la version anglophone, et en particulier la fameuse séquence qui se conclut sur la transformation du petit chien, développée des pages A-13 à A-21 ; puis de le rapprocher du film achevé, qui lui est extrêmement fidèle (13 min. ►).

Première impression face à ce découpage technique de cent-soixante pages : l'écriture scénaristique est d'autant plus précise qu'elle est assurée d'être transcrite par le cinéaste virtuose qui l'a bien sûr supervisée. La plupart des scénaristes de Lubitsch – ainsi Charles Brackett, Billy Wilder¹²³⁶, Samson Raphaelson¹²³⁷ ou bien sûr Achard – confirment son rôle actif dans l'écriture des projets, quand bien même il n'est pas crédité au générique. Véritable *ekphrasis*, cette écriture donne déjà à voir, au point qu'elle semble réaliser ce que promet le découpage à partir du moment où l'héroïne s'arrête sur la dernière page de son journal intime, juste avant de reprendre la plume (cf. doc. 22) : (*everything from now is legible*)¹²³⁸. Au delà de sa valeur descriptive, l'indication souligne ici la fonction « purement prescriptive¹²³⁹ » identifiable dans nombre de documents intermédiaires participant du processus créatif. Le tournage doit poursuivre l'objectif de clarté prescrit par le découpage, la visibilité succédant à la « lisibilité ».

¹²³⁵ACHARD M., « Mon Chevalier des années folles... et des autres », art. cit.

¹²³⁶CHARLES BRACKETT et BILLY WILDER, témoignages tirés de la revue *The Screen Writer*, volume 3, n°8, janvier 1948, repris in Bernard EISENCHITZ et Jean NARBONI, *Ernst Lubitsch*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1985, p. 188.

¹²³⁷RAPHAELSON Samson, *Amitié – La dernière retouche d'Ernst Lubitsch*, Paris, Allia, 2012, p. 9-11.

¹²³⁸« (A partir de maintenant, tout est lisible) ».

¹²³⁹FERRER D., *Logiques du brouillon, modèles pour une critique génétique*, p. 43.

A-44	CONTINUED (2) only one line: July 2, 1884 "Dear Diary, I am a widow..." (Everything from now on is legible.)	A-16.	A-60-64	WHITE SHOE RACK - Holding about forty pairs of black shoes. We see in quick succession, the first five pairs dissolving into white. Then the next five pairs dissolving into white. Then the next ten pairs dissolving into white. Then the next twenty pairs dissolving into white.	A-21.
A-45	BIG CLOSEUP - SONIA She closes her eyes for a moment, overcome by emotion. Then she opens them again.		A-65-66	BLACK CORSETS - dissolving from black into white.	
A-46	INSERT - PAGE reading, "Dear Diary, I am a widow." Sonia's hand turns to the page for the following day and we read: "Nothing to write." Her hand turns another page to another day and we read: "Nothing." She turns to the next page and we see it is empty except for the date. In quick succession, she turns several pages which are all blank. Then she flips the pages through almost half the book until we come to the 14th of May.		A-67-68	BLACK BUSTLES - dissolving into white bustles.	
A-47	CLOSE SHOT - SONIA She looks thoughtfully at the page for May 14th. Then with quick decision, she gets out of bed and exits.		A-69	CLOSEUP - BLACK FOOTLE sitting on a white pillow. DISSOLVE TO:	
A-48	CLOSE SHOT - AT THE DESK Sonia enters the picture and sits down. She starts to write, as fast as she can. It is her first opportunity in months to write something in her diary and she is taking advantage of it. Suddenly she stops and a smile comes over her face. She is about to write, but stops again and goes quickly out of the picture.		A-70	WHITE FOOTLE - in the same setup. DISSOLVE TO:	
			A-71	MEDIUM SHOT - SONIA singing the waltz. <u>THE MELODY OF LAUGHTER</u> LYRIC NO. 6	
			SONIA:	The melody of laughter, love and Maytime That is Paris at cafe time.	
			GIRLS:	Your tiara, your pearls and your levalliere Soon will enrapture the eye of each cavalier.	
			SONIA:	A rondelay of roses, wine and dances,	
			GIRLS:	Manly glances, light romances -	
			SONIA:	Once again, I'll learn to sing	
			ALL:	The melody of Paris in the Spring. CONTINUED:	

Doc. 22 et 23 : pages A-16 et A-21 du découpage technique de la version anglophone de *La Veuve joyeuse*.

Par un surprenant jeu d'écho – qui aide à comprendre l'importance de ce souvenir pour Achard – ce pouvoir de l'écrit se retrouve au cœur du récit, qui joue de l'alternance ou de la superposition entre les pages du journal tenu par l'héroïne et les images la figurant, tour à tour pensive, endormie ou active. L'organisation de la séquence souligne ce pouvoir de manière à le rendre absolument lisible/visible aux yeux du lecteur du découpage puis du spectateur.

Après que l'héroïne a noirci frénétiquement les pages de son journal intime (l'encrier noir se vide et devient blanc, annonçant la conclusion de la séquence), puis déploré en chantant sa pesante solitude et fermé les yeux (cf. doc. 24 : phot. 8), son image surgit en incrustation sur la page filmée en gros plan (phot. 9). Dans un cadre orné situé au centre de la page – et du cadre – elle dort. Mais son corps tourmenté par le désir ne cesse de s'agiter. Un travelling descendant révèle alors l'inscription notée par la jeune veuve, inscription contredite par l'image incrustée : *I have forgotten him*¹²⁴⁰ (phot. 10). La caméra remonte ensuite vers cette image, tandis que la phrase disparaît du cadre (phot. 12). Sur une nouvelle page du journal intime, sa main note une dernière confidence, enfin sincère : *I'm fed up with Marshovia*¹²⁴¹ (phot. 14). Changement de plan : à la page succède le décor entièrement blanc de la chambre (phot. 15). L'héroïne vêtue de noir rentre dans le cadre (phot. 16), écho à la fois sémantique (le mouvement dynamique du corps se situe dans la continuité logico-diégétique de l'ultime confidence notée dans le journal) et plastique (le noir surgissant sur le blanc) au plan précédent. Cette fois-ci, c'est l'écrit qui précède l'image, et en ordonne le contenu : le pouvoir de l'inscription diégétique rejoint celui du texte scénaristique.

¹²⁴⁰ « Je l'ai oublié ».

¹²⁴¹ « J'en ai assez de la Marsovie ».



Doc. 24 : photogrammes extraits de *La Veuve joyeuse*, version anglophone (1934) : la séquence du renoncement au deuil.

Plusieurs types de rapport s'établissent, dans cette séquence, entre le texte et l'image. Le plus évident est le rapport de contradiction, quand le texte mensonger s'oppose comiquement à l'image révélatrice, reprenant une opposition traditionnelle sur laquelle reposait déjà le scénario d'*Une étoile disparaît*. Ce rapport devient génésique ou causal quand le texte enfin sincère suscite le mouvement du corps, rapport souligné par le montage qui fait succéder l'entrée dans le champ du corps vêtu de noir à la page blanche traversée par la phrase. Ce raccord, présent dans les deux versions, est d'ailleurs absent du découpage technique, qui prévoyait de revenir sur Sonia en train d'écrire après le gros plan sur la page¹²⁴². Mais l'écho visuel entre la page et le décor en aurait été affaibli.

Tout au long de la séquence, une analogie poétique entre plan et page s'établit, notamment grâce à l'image très contrastée et aux effets d'incrustation : le décor immaculé est assimilé à une page blanche, tandis que les corps, les objets et le chien noirs comme de l'encre rejoignent le même paradigme que les mots écrits par Sonia noir sur blanc. Ainsi, le corps de la veuve devient un signe révélateur, quand il surgit au milieu de la page afin que ses postures expriment de manière éloquente le désir et les tourments. De même, l'accessoire expressif (encrier, vêtements, chien) s'imprime d'abord comme un signe noir – couleur du veuvage et de la chasteté forcée – sur un fond immaculé avant de basculer vers le blanc – *dissolving into white*¹²⁴³ précise le découpage (cf. doc. 23 ; doc 24 : phot. 17 à 23) – pour signifier l'émancipation de l'héroïne, à la fin de cette séquence. Or, cette émancipation est double. Le noir qui s'évanouit est autant celui du deuil que d'une écriture témoignant encore du scénario dont est issu le film : parce que le scénario est écriture ; et parce que seuls les écrits diégétiques peuvent passer directement du scénario au film, sans être traduits en images et en sons. Le rapport entre la page et l'image peut donc prendre une dimension méta-poétique, quand ces motifs noirs se dissolvant dans la lumière blanche nous rappellent que le scénario qui les a conçus, rendus lisibles, a dû s'effacer au profit de sa visualisation projetée dans la salle de cinéma. Or, le pouvoir de l'écrit – scénario ou écrit diégétique (phot. 14) – ne s'exprime-t-il pas avec la plus grande force quand il commande, comme ici, sa propre dissolution pour laisser place au pur éblouissement visuel du blanc ?

Ainsi s'affirme la capacité de Lubitsch, et de ses collaborateurs, à souligner des oppositions (noir/blanc ; chasteté/émancipation ; vérité/mensonge ; verbe/image) pour mieux en jouer en virtuose, les dépasser, au point de proposer une forte équivalence entre page et écran.

La rencontre avec Lubitsch demeurera une référence constante pour Achard. Elle justifiera une curieuse revendication, dont le brouillon pour la *Conférence sur le cinéma américain* qu'il rédige en 1935 conserve la trace¹²⁴⁴ : « Ernst Lubitsch, avec qui j'ai travaillé au scénario ^+ à la réalisation+^ de "La Veuve joyeuse" ». La substitution de terme – décidée apparemment *in extremis* comme en témoigne la biffure – constitue-t-elle une allusion à la direction de la version française ? Il ne s'agit pourtant que de l'activité d'un collaborateur et non d'un auteur, ce qu'Achard revendiquera d'ailleurs quand les rôles seront inversés, et qu'il sera l'auteur du scénario face à un réalisateur considéré comme un simple technicien. La substitution ne se justifie-t-elle pas plutôt par le lien direct établi ici entre l'écriture et la mise en scène, évident à tous les niveaux dans cette séquence de *La Veuve joyeuse* ?

Pourtant, les écarts entre le découpage et le film¹²⁴⁵ ou entre les deux versions, aussi faibles

¹²⁴²Découpage technique anglophone de *La Veuve joyeuse*, p. A-20.

¹²⁴³Littéralement « se dissolvant dans le blanc ».

¹²⁴⁴ACHARD M., Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien, datable de 1935, p. 1.

¹²⁴⁵Si le rapprochement entre le découpage et la version anglophones du film atteste que ce découpage très précis est souvent rigoureusement respecté, un certain nombre d'évolutions peut néanmoins être identifié. Comme elles concernent non seulement le découpage, mais également le développement de certaines scènes, le dialogue ou les textes des chansons, il se peut que le scénario présent dans les fonds Achard ne corresponde pas à la version

soient-ils, témoignent du caractère utopique d'une telle équivalence entre écriture et réalisation, y compris quand l'une et l'autre sont conduites avec le soin le plus scrupuleux.

4.4.2 *Folies Bergère* (1935)

4.4.2.1 « Mon Chevalier... »

Le succès puis le déclin des doubles versions franco-américaines se superposent si bien à la courbe ascendante puis descendante de la première carrière américaine de Maurice Chevalier, qu'il faut admettre leur importance dans la construction de sa *persona*. Dès ses premiers longs métrages parlants américains, l'accent est mis sur le bilinguisme de cet acteur français venu faire carrière aux États-Unis, qu'il s'agisse du prologue explicatif d'*Innocents of Paris/La Chanson de Paris*¹²⁴⁶ (1929) de Richard Wallace ou du scénario de *The Big Pond/La Grande Mare*¹²⁴⁷ (1930) d'Hobart Henley, prenant pour sujet l'initiation d'un protagoniste français au mode de vie américain. Dans le projet d'adaptation de *La Vie est belle*, cette dualité linguistique aurait dû se superposer au déclassement social d'un personnage tiraillé entre l'existence bohème du clochard et le mode de vie plus conventionnel (un logement, un emploi) imposé par l'histoire d'amour dès qu'elle est voulue durable. Cette superposition se retrouve encore, même si atténuée, dans les films réalisés par Lubitsch. Leurs intrigues exploitent l'écart social ou économique entre les protagonistes masculins francophones (un comte dans *Parade d'amour*, un officier dans *Le Lieutenant souriant* et *La Veuve joyeuse*) et féminins anglophones (une reine dans les deux premiers films, la femme la plus riche de Marsovie dans le dernier). Martin Barnier identifie d'autres expressions de cette dualité d'un acteur incarnant à la fois l'archétype du poulbot parisien et du prince d'opérette, le *It man* séduisant les spectatrices par son charme et le chansonnier amusant les spectateurs par ses allusions grivoises¹²⁴⁸. Il ajoute que, si le personnage incarne la joie de vivre associée au gai Paris, son interprète est un être pétri d'angoisse¹²⁴⁹, ce que confirme le témoignage d'Achard, notant dès 1931 que Chevalier est « complètement neurasthénique¹²⁵⁰ ». La dualité fondamentale de l'acteur est à la fois personnelle et circonstancielle, construite afin de tirer parti d'un contexte favorable au bilinguisme et à l'exploitation des stéréotypes culturels.

Entre 1931 et 1931, Achard participe pendant quatre années à cette construction, depuis le projet avorté de *La Vie est belle* jusqu'à *Folies Bergère*, dernière des versions multiples franco-américaines¹²⁵¹ qui clôt la première carrière américaine de Chevalier. Dans un article retraçant leur collaboration, Achard admet avoir appris deux choses grâce à *La Veuve joyeuse*. Tout d'abord, et cela corrobore l'importance du film dans sa conception de l'écriture et de la hiérarchie auctoriale, « ce qu'est le travail d'un véritable metteur en scène ». Il ajoute : « Et, comme j'avais appris ce qu'était un authentique metteur en scène, j'apppris ce qu'est un

définitive.

¹²⁴⁶BARNIER M., *Des films français made in Hollywood, Les Versions multiples, 1929 – 1935*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 63.

¹²⁴⁷Id., « La Communauté française de Hollywood vue de France (1929 – 1935) : les dangers de l'américanisation », in id., MOINE Raphaëlle, *France/Hollywood, Échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 119.

¹²⁴⁸Id., *Des films français made in Hollywood, Les Versions multiples, 1929 – 1935*, p. 97.

¹²⁴⁹*Ibid.*, p. 73.

¹²⁵⁰ACHARD M., lettre adressée à Juliette Achard, expédiée de New-York le 15 avril 1931 (n°2). BnF, fonds Achard.

¹²⁵¹BARNIER M., *ibid.*, p. 94.

authentique acteur¹²⁵². » « Authentique » signifie ici « authentiquement créatif, interventionniste » : Maurice Chevalier intervient dans la constitution du casting (faisant remplacer Marcel Vallée par André Berley en cours de tournage) ou dans le choix des prises retenues au montage¹²⁵³. Dans ce processus complexe qu'est la production d'un film, l'acteur est également auteur. Sous cet angle, *Folies Bergère* est fondamentalement un film de Chevalier, un film double sur la dualité.

4.4.2.2 L'artiste et son double

La version française est sortie sous le titre *L'Homme des Folies Bergère*. *Folies Bergère de Paris* est le premier titre de la version américaine. Nous réserverons le titre *Folies Bergère* à l'association de ces films siamois. Leur récit commun témoigne de la diffusion des motifs pirandelliens dans les films destinés à un large public : le chanteur Eugène Charlier (Chevalier) imite sur scène le baron Cassini (Chevalier), homme d'affaire et à femmes. L'artiste est engagé pour remplacer le baron, qui a disparu alors que son entreprise est menacée par la banqueroute. La maîtresse du chanteur (Sim Viva dans la version française/Ann Sothern dans la version américaine) et l'épouse du baron (Nathalie Paley/Merle Oberon) prétendent être dupes d'une interversion dont elles sont pourtant rapidement conscientes. Quand le baron revient et que les rôles ne cessent de s'échanger, Geneviève Cassini commence à perdre ses repères, jusqu'à être persuadée d'avoir trompé son mari avec son double : sa relation conjugale, qui s'étiolait, s'en trouve revivifiée. À la fin, chacun reprend son rôle.

Ces péripéties exploitent la fascination du public pour un thème et une figure. Le thème : la relativité des rôles sociaux, mise en évidence par le schéma du « plumage emprunté », récurrent dans le cinéma français des années trente¹²⁵⁴. Il postule que l'accessoire (le costume et le monocle associés au milliardaire) suffit à mimer le rôle social, particulièrement quand il est endossé par un interprète virtuose. La figure : la Star dédoublée. Sa popularité est attestée dès 1932 par le succès d'*As You Desire Me/Comme tu me veux* de George Fitzmaurice, adaptation de Pirandello dans laquelle Garbo jouait un double rôle. La confusion entre l'acteur et son rôle est d'emblée entretenue grâce à la proximité des patronymes (Chevalier/Charlier) et, surtout, des situations : Charlier est une star du music-hall qui chante, dès la première séquence, *Valentine* devant un public conquis. Le double rôle doit combler les attentes d'un public venu contempler sa star tout en permettant à Chevalier d'exploiter une dualité fondamentale, constitutive de sa *persona*. Le modèle pirandellien n'est pourtant pas sans danger. Il engage des questionnements complexes qui, s'ils s'avèrent réjouissants et stimulants, sont censés troubler le spectateur, le conduire vers un territoire instable et non déboucher sur des réponses. Nombre de pièces pirandelliennes affirment d'ailleurs l'impossibilité de trancher entre deux vérités apparemment contradictoires. Ce principe d'incertitude suscitera, un temps, la curiosité du public cultivé venu applaudir les pièces de Pirandello. Il n'est pas certain que les films qui s'en inspirent puissent, sans risquer d'égarer leur public, le tenir de bout en bout. *Folies Bergère* contourne ce péril en se concluant sur une redistribution claire et conventionnelle des couples et des identités. Elle est soulignée par la série de champs et contre-champs finals plaçant l'acteur et sa partenaire du côté de la scène où se joue le spectacle, le baron et son épouse du côté de la salle rassemblant les spectateurs. Reste que le théâtre pirandellien, né d'une crise du sujet et du modèle de représentation

¹²⁵²ACHARD M., « Mon Chevalier des années folles », art. cit.

¹²⁵³*Ibid.*

¹²⁵⁴CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p.15.

mimétique, exhibe cette crise et ce qui la fonde. Il est donc significatif que *Folies Bergère* soit le film conclusif d'un acteur en crise, personnellement et, surtout, professionnellement.

L'insuccès relatif de *La Veuve joyeuse* annonçait déjà la fin des coûteuses multi-versions. Une scène de ce film, en particulier, exhibait la nature duelle de la personnalité créée par Chevalier et sa fragilité. Dans la partition originelle, le chœur répond à la veuve interprétant « la chanson de Vilja ». Dans l'adaptation filmée, de manière plus attendue, un séducteur énamouré remplace le chœur (11 min.). La soprano achève sa phrase musicale quand surgit, venant du hors-champ, la voix vibrante d'un ténor chantant avec aisance et sans accent : extatique, la main posée sur la gorge, un sourire léger posé sur les lèvres, elle ferme les yeux. La situation et la gestuelle sont parfaitement conventionnelles comme l'est la situation, *topos* de l'amoureuse au balcon captivée par la voix d'un amant caché dans l'ombre. Au plan suivant, surprise : ce n'est pas l'amant (Chevalier) qui chante, mais son serviteur. Son maître se contente de battre la mesure, avec une gravité à laquelle se mêlent quelques ridicules. C'est que Maurice Chevalier est bien incapable d'accompagner sa partenaire dans un duo opératique : derrière la stratégie cyranesque de son personnage, on reconnaît bien sûr l'intelligence de l'acteur, de son metteur en scène et des scénaristes, capables de déjouer en un coup les attentes du spectateur et les pièges de l'opérette adaptée. Ils semblent déjà envisager, même si avec humour, une nouvelle ère, celle d'un cinéma classique privilégiant l'homogénéité linguistique et esthétique. Il est possible que l'idée ait été suggérée par Marcel Achard, qui imaginait dans *Mistigri* (1930) un valet-ténor, dissimulé derrière une porte, doublant pour le chant un maître défaillant¹²⁵⁵.

L'engager pour coordonner la version française de *L'Homme des Folies Bergère* est d'autant plus pertinent qu'il a démontré sa capacité à renouveler les structures du théâtre de Boulevard grâce à l'héritage pirandellien (cf. *supra* 1.2.2), puis à intégrer les innovations du *musical* lubitschien. De fait, le film propose des situations et des répliques qui pourraient être empruntées à *Domino* ou *Noix de coco* : « Il me ressemble plus que je ne me ressemble moi-même. [...] J'ai peur de ne plus être naturel » note à propos de Charlier le Baron, d'abord amusé, puis furieux quand il a le sentiment que son épouse l'a trompé... avec lui-même. D'autres passages reposent sur un *double entendre*¹²⁵⁶ rappelant les comédies lubitschiennes pré-code. Leur audace a pu être encouragée par la plus grande liberté laissée par le producteur, Daryl Zanuck, à la version francophone du film¹²⁵⁷. Ainsi de l'ultime échange entre Charlier et la comtesse (65 min.). Il demande une recommandation pour avoir interprété le rôle de son mari tandis qu'elle est persuadée d'avoir passé la nuit avec lui. Au passage, le double sens assimile le travail de l'acteur à l'exercice de la prostitution :

GENEVIÈVE. - Vous voulez que je vous recommande ?

CHARLIER. - Quoi – Madame n'est pas satisfaite ? Je n'ai pas mis assez de chaleur dans mon petit travail de cette nuit ? Je comprends. Ça vous a ennuyé que je parte si vite... Eh bien, rassurez-vous, la prochaine fois, je resterai plus longtemps. [...] Évidemment, vous n'êtes pas aussi satisfaite de mon travail que vous me l'aviez laissé croire, mais si vous trouvez que j'ai exagéré hier soir, pourquoi est-ce que vous ne m'avez pas demandé de ralentir ?

¹²⁵⁵ACHARD M., *Mistigri*, III, 2, p. 63-65.

¹²⁵⁶M. BARNIER signale, dans *Des films français made in Hollywood, Les Versions multiples, 1929 – 1935* (p. 80), que cette expression est utilisée aux États-Unis pour désigner le sous-entendu. Qu'elle soit empruntée au français n'est pas anodin, et convoque les stéréotypes (érotisme, dissimulation) attachés à la langue de Molière.

¹²⁵⁷Voir à ce sujet, la page consacrée par le site de l'AFI, à la version anglophone du film : <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=4261> (consultée le 28 août 2017).

GENEVIÈVE. - *Parce que j'ai perdu la tête. [...]*

CHARLIER. - *Je serais très content de vous rendre ce service, même à moitié prix*¹²⁵⁸.

Dans quelle mesure Achard a-t-il nourri le film d'influences qu'il maîtrise ? Le film témoigne-t-il plutôt de sa capacité à faire bénéficier les projets de sa personnalité singulière, ou d'une malléabilité qui le réduit au statut de relais, ou d'habile pasticheur ? Si le film est conçu comme un (auto)portrait ludique de Maurice Chevalier, quelle place est laissée à celui qui a participé à l'écriture puis à la réalisation de la version française du film ?

4.4.2.3 Réalisateur ?

Le projet d'adaptation de la pièce d'Hans Adler et Rudolph Lothar à l'origine de *Folies Bergère*, *The Red Cat*, a été conduit au pas de charge. La pièce est créée le 9 septembre 1934. Cinq jours plus tard, Achard est contacté par son agent américain, qui lui transmet l'offre de la 20th Century Pictures¹²⁵⁹. Le contrat précisant les termes de son engagement comme « auteur et co-réalisateur de la version française » de l'adaptation, désormais intitulée *Folies Bergère*, est signé le 17 septembre¹²⁶⁰. La préparation du film doit commencer le 25 octobre, le tournage le 7 décembre¹²⁶¹. Il durera cinq semaines¹²⁶². Entre temps, la pièce, qui s'arrêtera après treize représentations, aura fait un four¹²⁶³.

La 20th Century Pictures ne propose pas un pont d'or au cinéaste : mille dollars par semaine, pour un minimum de dix semaines, soit la moitié de ce que lui aura finalement rapporté sa collaboration avec Lubitsch. Mais le contrat lui attribue cette fois-ci noir sur blanc des fonctions de co-auteur et de co-réalisateur. Achard met en avant cette évolution dans sa correspondance et dans la presse. Ainsi, à Juliette : « cette fois-ci, je suis directeur de la version française, et c'est moi qui, par mon contrat, décide de tout en dernier ressort »¹²⁶⁴. Ou encore, dans *Pour vous*, à son retour d'Hollywood :

*[...] j'ai lieu d'être entièrement satisfait des conditions dans lesquelles j'ai collaboré à ces deux films. Pour La Veuve Joyeuse, où les versions américaine et française étaient tournées simultanément, au point de presque se confondre, ma collaboration avec Lubitsch – un grand monsieur et un ami – a été une intimité de tous les instants. Pour Folies-Bergère, sans perdre contact, bien entendu, l'un avec l'autre, nous avons travaillé chacun de notre côté : tandis que M. Roy del Ruth s'occupait de la version américaine, j'avais l'entière direction, mise en scène comprise – sauf quelques ensembles de danse, notamment – de la version française*¹²⁶⁵.

¹²⁵⁸Continuité dialoguée de la version française de *Folies Bergère*, p. 8-3 et 8-4. BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga.

¹²⁵⁹MONTAGUE Percival S., lettre envoyée à M. Achard, datée du 14 septembre 1934. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

¹²⁶⁰Contrat de la Century Pictures daté du 17 septembre 1934. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

¹²⁶¹ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, non datée. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Veuve joyeuse, Lettres d'Hollywood.

¹²⁶²THOMASSON (de) R., « Marcel Achard nous donne des nouvelles d'Hollywood », *Pour vous*, n°327, 21 février 1935, p. 2.

¹²⁶³Site de l'AFI, page consacrée à *Folies Bergère de Paris*.

¹²⁶⁴ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, non datée. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Veuve joyeuse, Lettres d'Hollywood. C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁶⁵Id., déclaration recueillie par R. de THOMASSON, art. cit.

Or, le rapprochement partiel¹²⁶⁶ entre les deux versions du film ne permet guère d'identifier d'écarts significatifs. Le cadrage et la mise en scène sont rigoureusement identiques. La seule différence immédiatement identifiable concerne la première apparition du baron, annoncée par une série de locuteurs dans un montage-séquence rappelant la succession rapide des amantes saluant la première apparition de Danilo, au début de *La Veuve joyeuse*. La version américaine organise une gradation sociale des locuteurs, celle écrite par Achard préfère opposer les locuteurs masculins puis féminins. Cet écart ne concerne qu'une séquence périphérique. De plus, il est induit par l'organisation du dialogue, sans témoigner d'une indépendance spécifique du découpage. La continuité dialoguée conservée dans le fonds Achard ne propose d'ailleurs que le dialogue en français, sans aucune mention technique, ni même didascalique. Si les deux co-réalisateurs ont pu collaborer en amont, le même découpage semble avoir été utilisé pour les deux versions. De plus, il y a peu de différences notables touchant au dialogue. En dehors de celle déjà notée, l'une des rares identifiables concerne la réponse d'Eugène à Mimi, qui implore son pardon après un mouvement de colère. Eugène répond en français par une maxime comme les goûte Achard, « Je crois que oui. La générosité est la vertu des forts », et en anglais, plus simplement : *Yes, my little rabbit. I think I can forgive you once more*. Dans l'ensemble, la traduction est très fidèle, et le dialogue francophone, pas plus que l'anglophone, ne se caractérise par un laconisme qu'Achard continue pourtant à proposer comme un idéal, à son retour d'Amérique : « Personnellement, je souhaiterais au cinéma un dialogue aussi peu abondant que possible, mais un dialogue de qualité. Quatre ou cinq répliques par scène, mais des répliques qui veulent dire quelque chose¹²⁶⁷... » À lui seul, le dialogue de *L'Homme des Folies Bergère* occupe cinquante-sept pages.

Le seul écart significatif concerne le nombre de plans rapprochés de la baronne, lors de sa première rencontre avec Eugène Charlier. En approximativement trois minutes, la séquence anglophone en contient seize contre onze dans la francophone. Mais il s'agit sans doute d'une divergence apparue au montage, après le départ d'Achard. Deux explications complémentaires peuvent être proposées. Le montage de la version francophone fut supervisé par Maurice Chevalier¹²⁶⁸, qui n'aurait pas voulu que sa partenaire (Nathalie Paley) risquât de lui faire de l'ombre alors que les producteurs auraient souhaité mettre davantage en avant son alter-ego anglo-saxonne, Merle Oberon, promise à une belle carrière avec ce premier film américain. Qui plus est, elle venait d'entamer une liaison avec le président de la 20th Century Pictures, Joseph M. Schenk¹²⁶⁹, qui a pu être particulièrement attentif au traitement réservé à l'actrice.

En définitive, le contrôle inédit exercé par Marcel Achard sur le processus de production et de réalisation lui a permis de prouver qu'il pouvait être un parfait exécutant, et non de manifester une autonomie restant du ressort de la star masculine, et des producteurs. Le système de production américain ne lui en offrait guère l'opportunité, du moins pour une première réalisation contrôlée par de nombreuses instances.

¹²⁶⁶Nous disposons de l'intégralité de *L'Homme des Folies Bergère*, de la continuité dialoguée en français et de trois extraits (la chanson de la pluie, première dispute avec Mimi, première rencontre entre Charlier et la Baronne) de *Folies Bergère de Paris*, correspondant à un total de dix minutes, soit un huitième du film.

¹²⁶⁷ACHARD M., déclaration recueillie par R. de THOMASSON, art. cit.

¹²⁶⁸*Pour vous* annonce le 7 mars 1935, que « la version française du film est actuellement au montage, sous la supervision de Chevalier lui-même ». N°329, p. 5.

¹²⁶⁹Site de l'AFI, page consacrée à *Folies Bergère de Paris*.

4.5 Après Hollywood

4.5.1 Invité trop tard ?

La brève carrière américaine de Marcel Achard court sur deux années. Elle montre sa capacité à s'adapter aux normes hollywoodiennes, mais intervient dans une période de crise. *La Veuve joyeuse* a été un relatif échec financier, prévisible tant le film a été coûteux, notamment à cause d'une double version à la rentabilité désormais incertaine : la technique du doublage s'est perfectionnée depuis ses premières expérimentations mal reçues par le public. *Folies Bergère* sera d'ailleurs la dernière version multiple franco-américaine¹²⁷⁰. Dans ce film, le jeu sur les rôles signe la fin d'une époque, d'autant que la censure et les studios américains demeurent plus circonspects que les auteurs d'origine européenne devant une influence pirandellienne soupçonnée d'intellectualisme, voire d'immoralité¹²⁷¹. Le public lui-même a pu se lasser car la formule de l'acteur jouant son propre rôle, apparue dès les débuts du parlant et rapidement adoptée par Maurice Chevalier avec *La Route est belle*, a été trop souvent exploitée¹²⁷². Dans la rubrique consacrée au courrier des lecteurs de *Pour vous*, un spectateur juge ainsi que la mise en abyme spectaculaire de *Folies Bergère* (filmer la mise en scène d'un spectacle de music-hall) est déjà usée. Plus que le film lui-même, c'est essentiellement la possibilité offerte à l'acteur d'élargir son répertoire grâce à un double rôle qui semble appréciée. Le même spectateur constate : « Quant au scénario, qui devrait en somme être l'objet principal de cette critique, c'est lent, et quand Chevalier n'est plus là, on subit un peu le film¹²⁷³. » Le critique du journal se montre encore plus sévère en estimant qu'en dépit du « brio » dont fait montre la Star, le film n'est qu'« une bulle de savon : c'est joli, brillant, mais une fois fini, c'est oublié¹²⁷⁴ ». Plus positif, le journaliste de *Cinémonde* célèbre le film comme une « vraie réussite¹²⁷⁵ », mais reconnaît que la dimension spectaculaire prend parfois le pas sur la conduite de l'intrigue. Les scénaristes et les co-réalisateurs servent la Star en lui permettant aussi souvent que possible d'exploiter les talents singuliers (la danse, le chant, les signes adressés à un public complice) qui ont fait sa gloire. Tous les choix artistiques doivent être motivés par cette finalité. *A contrario*, les réussites lubitschiennes témoignent de l'habileté d'un auteur rusé, s'affirmant à tous les stades de la production tout en mettant en valeur ses acteurs. Lubitsch saura d'ailleurs rebondir après le semi-échec commercial de *La Veuve joyeuse*. Il s'adaptera aux normes esthétiques dominantes dans la seconde moitié des années trente, en privilégiant le classicisme et des allusions suffisamment fugaces pour échapper à la censure. Il n'a plus besoin, pour cela, des talents d'un dramaturge français dont le bilinguisme était un atout majeur devenu caduc en même temps que les multi-versions.

Achard, qui a vu les premiers Lubitsch parlants, et peut-être *Laughter* de d'Abbadie d'Arrast, sait que l'audace de leurs représentations et de leurs dialogues est révolue. Présent à Hollywood en 1934, pour la production de *La Veuve Joyeuse*, il témoigne à son retour en France des bouleversements suscités par la pleine application du code Hays :

¹²⁷⁰BARNIER M., *Des films français made in Hollywood, Les Versions multiples, 1929 – 1935*, p. 94.

¹²⁷¹BRANGÉ M., *op. cit.*, p. 202-212.

¹²⁷²ANDREW D., *op. cit.*, p. 118.

¹²⁷³« La parole est aux spectateurs », *Pour vous*, n°365, 14 novembre 1935, p. 11.

¹²⁷⁴DROZE Christine, « *Folies Bergère* », *Pour vous*, n°360, 10 octobre 1935, p. 12.

¹²⁷⁵Anonyme, « *Folies Bergère*, Maurice Chevalier se renouvelle », *Cinémonde*, n°343, 16 mai 1935.

Il y a un an, après la grande période des gangsters et des "gold-diggers", une vague de pudeur incroyable déferla sur Hollywood.

Je voyais tous les jours les auteurs de scénarii sortir la tête basse des bureaux de leurs producteurs.

Tous les sujets leur étaient interdits.

L'adultère, le crime, le suicide, la mort naturelle, le divorce, la politique, la finance étaient considérés comme également dangereux.

Les gens qui s'aimaient devaient être sympathiques, se marier et le rester. Il devait y avoir un traître, mais chargé de tous les vices et de toutes les tares.

On était revenu à la simplicité si difficile à retrouver, des premiers films muets.

Que faire¹²⁷⁶ ?

Alors, que faire ? Rester en France pour participer à un cinéma moins soumis à la censure, du moins pour ce qui touche aux mœurs et au réalisme :

Quant à la censure, elle n'existe pour ainsi dire pas en France. Les insultes aux puissances étrangères, les allusions politiques et les thèmes outrageusement révolutionnaires sont les seuls interdits. Alors qu'en Amérique, il ne serait plus possible de réaliser aujourd'hui Design for living [...]»¹²⁷⁷.

Renoncer à intégrer le mythique Hollywood apparaît comme un choix dicté par la raison, mais qui ne va pas sans susciter des regrets, et la tentation ponctuelle de se retourner vers le passé.

4.5.2 Achard-Orphée, ou le mythe de l'éternel

retour

Marcel Achard continuera régulièrement à se voir proposer ou à proposer lui-même des projets hollywoodiens. Peu aboutiront. En 1946, alors que le blâme pour collaboration reçu à la Libération a entaché sa réputation, il envoie à la MGM un scénario qui n'a pas l'heur de plaire à la firme au lion¹²⁷⁸. La même année, la Paramount lui propose un contrat l'engageant sur une longue période contre des conditions financièrement avantageuses¹²⁷⁹. Il renoncera à y donner suite, malgré les encouragements de son ami Robert Florey qui l'invite à le rejoindre à Hollywood. Un an plus tard, Florey ne comprend toujours pas le revirement de son ami :

[...] dis-moi pourquoi tu n'es jamais revenu à Hollywood ? Tu m'avais juré d'être là, en janvier 1947, Juliette m'avait écrit combien elle était heureuse de revoir le Pacifique et le Santa-Monica Pier, puis silence ; un jour en signe de deuil, un oriflamme noir fut hissé sur le sommet des studios Paramount.

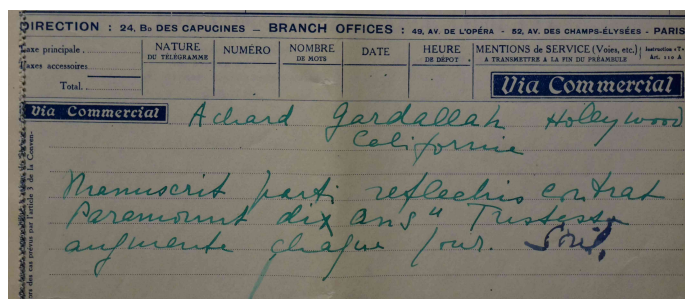
¹²⁷⁶ACHARD M., « *David Copperfield* », *Marianne*, n°162, 27 novembre 1935, p. 11.

¹²⁷⁷Id., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français et le passage au parlant destinée à un public américain, p. 8.

¹²⁷⁸COLLIER Shirley, lettre adressée à M. Achard, datée du 12 août 1946. BnF, fonds Achard, Correspondance C. Le contrat prévoit une augmentation régulière de ses émoluments de départ, qui atteindraient la somme de 2.500 \$ au bout d'un an et demi.

¹²⁷⁹*Ibid.*

Mack le portier en uniforme de Cop me dit que l'on venait d'apprendre la nouvelle que tu renonçais à venir pondre des histoires pour la Famous-Players. Je t'écrivis alors, mais silence habituel. Je me suis longtemps perdu en conjonctures ténébreuses à ce sujet, mais je n'ai pas encore résolu la clef de l'énigme. Pourquoi as-tu changé d'avis ? Pourquoi n'es-tu pas venu¹²⁸⁰ ?



Doc. 25 : brouillon de télégramme non daté.

La réponse aux interrogations de Robert Florey se trouve peut-être dans le brouillon d'un télégramme¹²⁸¹ (cf. doc. 25) dont il n'est pas certain qu'il ait jamais été envoyé, écrit quand Achard se trouve encore à Hollywood. La « tristesse augmente chaque jour », alors que le contrat de dix ans proposé par la Paramount impose de choisir l'Amérique contre l'Europe, le cinéma

contre le théâtre.

En 1947, sont encore évoqués un projet de *musical*, adapté de Conan Doyle pour la scène et pour l'écran¹²⁸², puis de film avec Georges Cukor et Greta Garbo¹²⁸³. Ils n'aboutiront pas davantage. Si *Meet me at dawn* (1947), réalisé par le cinéaste américain Thornton Freeland, reprend une histoire originale imaginée par Achard et Anatole Litvak, le scénario et les dialogues de cette modeste production anglaise ont été développés par une équipe anglo-saxonne. Achard et Litvak y ont vu l'occasion de recycler un projet écrit avant-guerre pour Charles Boyer et Gaby Morlay¹²⁸⁴, avant que le départ du réalisateur pour les États-Unis n'en impose l'abandon.

Après avoir renoncé à participer activement à une épopée hollywoodienne dont il connaît trop bien les dessous et les contraintes, c'est désormais dans ses marges que Marcel Achard va intervenir. Il supervise le doublage en français de deux films de Charlie Chaplin. Le premier, *Monsieur Verdoux* (1947), a bénéficié pour sa réalisation du concours de Robert Florey, qui se console en y voyant l'occasion d'un rapprochement avec son ami français : « nous aurons un peu collaboré ensemble au film de notre Grand Bonhomme de notre lointaine jeunesse¹²⁸⁵. » Achard connaît également l'auteur en titre puisqu'il a eu l'occasion de rencontrer Chaplin dès son premier séjour américain, au début des années trente. Les trois hommes se sont retrouvés en 1934 (cf. doc. 26¹²⁸⁶) alors que le premier réalisait la version française de *La Veuve joyeuse* et que le second préparait *Les Temps modernes*. À cette occasion, Achard aurait assisté à la

¹²⁸⁰FLOREY R., lettre adressée à M. Achard, datée du 12 décembre 1947. BnF, fonds Achard, Correspondance E-FL.

¹²⁸¹ACHARD M., brouillon de télégramme, non daté. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 1.

¹²⁸²COCHRAN Charles B., lettre adressée à M. Achard, datée du 12 décembre 1947. BnF, fonds Achard, Correspondance C.

¹²⁸³CUSICK Peter, lettre adressée à M. Achard, datée du 6 mars 1948. BnF, fonds Achard, Correspondance C.

¹²⁸⁴ACHARD M., lettre adressée à Emile Natan, non datée mais vraisemblablement écrite avant 1936. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 1.

¹²⁸⁵FLOREY R., lettre adressée à M. Achard, datée du 12 décembre 1947.

¹²⁸⁶Photographie de R. Florey, M. Achard, C. Chaplin et B. Zimmer. BnF, fonds Achard. Elle est reprise pour illustrer l'article d'Harold J. SALEMSON, « Chez Charlot, tout est prêt pour tourner », *Pour vous*, n°285, 3 mai 1934, p. 10. L'article évoque une rencontre du correspondant de *Pour Vous* avec les auteurs photographiés, à Hollywood, le 16 avril 1934.

minutieuse mise au point par Chaplin du gag de la machine à manger¹²⁸⁷.



Doc. 26 : photographie de Florey, Achard, Chaplin et Bernard Zimmer, à Hollywood en 1934.

Au delà de sa réputation en tant qu'auteur dramatique, sa proximité amicale avec le réalisateur américain et son co-réalisateur franco-américain justifie que lui soit confiée une tâche de doublage essentielle mais qui laisse moins de latitude que les multi-versions. Il ne peut plus être considéré comme un co-réalisateur et demeure contraint par la synchronisation labiale. Henri Jeanson le souligne avec humour, mais non sans cruauté :

C'est avec une douloureuse surprise que les membres du Bureau du Syndicat des Scénaristes ont appris que, arrivé au sommet d'une glorieuse carrière, vous aviez brusquement perdu pied et dégringolé dans l'abîme du doublage.

Vous savez peut-être que le Syndicat des Scénaristes a toujours combattu cette déshonorante activité¹²⁸⁸.

Jeanson constate que son ami s'est éloigné du centre auctorial pour rejoindre la constellation des collaborateurs de second plan, ce qu'il présente comme une déchéance, fidèle en cela à sa politique des auteurs-écrivains. Certes, la promotion du film exploite la célébrité du dramaturge¹²⁸⁹ mais, alors que c'était encore le cas pour *La Veuve joyeuse* et surtout *L'Homme des Folies Bergère*, son nom n'apparaît plus sur les affiches françaises, contrairement à celui de Florey. Pourtant, *Monsieur Verdoux* comme *Limelight/Les Feux de la rampe* (1952), dont Achard assurera également la version française, proposent une réflexion sur le verbe, le masque et l'hybridation des genres (le mélodrame, le burlesque, rapprochement souligné par la superposition des masques tragique et comique dans le générique de *Limelight*) qui pourra alimenter ses ultimes scénarios. Achard avait d'ailleurs proposé, une trentaine d'années auparavant, dans les colonnes de *Bonsoir*, du *Peuple* et de *L'Œuvre*, une défense loufoque de Landru. Il y présentait cette affaire comme « une magnifique et formidable comédie judiciaire¹²⁹⁰. » La proximité avec l'audacieux projet chaplinesque, loin de n'être que de circonstances, signale un même goût pour l'humour noir et le contre-pied, alimenté à la fin des années quarante par une amertume personnelle.

L'apparente transparence de son découpage et son refus de certaines innovations distinguent le cinéma de Chaplin de celui de Lubitsch dont les audaces, particulièrement apparentes dans ses films de la première moitié des années trente, avaient ébloui Achard. La discrétion du style chaplinesque – privilégiant dans ces deux films les plans larges et la synchronie audio-visuelle¹²⁹¹ – relève néanmoins d'un classicisme auquel le dramaturge et scénariste français n'est pas insensible. Surtout, après avoir longtemps résisté à la révolution

¹²⁸⁷LORCEY J., *op. cit.*, p. 156 ; WALDMAN Harry, *Hollywood & the Foreign touch*.

¹²⁸⁸JEANSON H., lettre adressée à M. Achard, datée du 6 décembre 1947. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Cinéma : divers à trier.

¹²⁸⁹Lors de la présentation française du film le 12 janvier 1948, les Artistes Associés convient un certain nombre de personnalités à une projection de la version originale suivie d'une rencontre avec M. Achard qui leur présente quelques séquences doublées.

¹²⁹⁰ACHARD M., *Le Peuple*, 13 juin 1921, repris par J. LORCEY, in *op. cit.*, p. 51.

du parlant, Chaplin évolue vers un cinéma de langage qui aligne échanges brillants et mots d'esprit. Achard s'en fait le transcripteur, cherchant à forger la forme la plus juste sans en infléchir le sens. Rares sont les écarts par rapport au texte original, respecté le plus souvent à la lettre. Néanmoins, Achard ne résiste pas toujours à l'envie de l'enrichir de ses propres inventions. Quand Verdoux expose sa défense, l'argument *as for being a mass killer, does not the world encourage it ?* devient en français « si je me suis baigné dans le sang, la société m'y a encouragé » (117 min.). L'hyperbole se fait image, l'expression prend une nuance shakespearienne qui l'éloigne du contemporain. De même, le criminel formule juste avant son exécution, pour le journaliste qui lui réclame une moralité, une maxime dont la formulation américaine demeure factuelle : *I don't see how anyone could be an example in these criminal times*. Achard adopte une formulation plus frappante qui en souligne le caractère brillamment paradoxal, grâce à la reprise de termes : « Qui peut-on qualifier de criminel type dans cette époque de crime ? » (120 min.). Au passage, il modifie sensiblement l'équilibre entre la simplicité du découpage et un verbe aux effets de style plus sensibles. Le mot de personnage se rapproche du mot d'auteur.



Doc. 27 : photogramme extrait de *Monsieur Verdoux* : « ... des divans profonds comme des tombeaux ».

Autre inflexion esthétique : le discours poétique adressé par Verdoux à la lune (29 min.) cite le poème *Endymion* (1818) de John Keats. Il s'interrompt dans la version originale dès que le personnage sort du champ, laissant le spectateur devant un panorama romantique tandis que Verdoux assassine Mona (Mady Coray). Achard tire quant à lui parti du hors-champ, qui le débarrasse des contraintes de la synchronisation, en prolongeant le discours par deux vers tirés de « La Mort des amants » de Baudelaire : « Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères/Des divans profonds comme des tombeaux [...] ». Si le premier vers propose une

équivalence à l'ultime citation de Keats – *Our feet were soft in flowers* – le second comble le silence de la version originale par un effet d'annonce très explicite. Chaplin continue d'exploiter le potentiel expressif du silence tandis qu'Achard goûte les dissonances audiovisuelles (cf. doc. 27) inspirées aussi bien par la modernité baudelairienne que par celle des premiers films parlants.

Désormais, l'invention achardienne ne se glisse plus que dans les interstices des films américains auxquels il est associé, ici les deux films de Charlie Chaplin. La dernière production américaine à faire apparaître son nom au générique, *A Shot in the Dark/Quand l'inspecteur s'emmêle* (1964), constitue un faux retour en grâce liquidant plus radicalement encore l'héritage achardien. Le film devait être réalisé par Litvak, qui aurait probablement respecté la commande et proposé une adaptation relativement fidèle de *L'Idiot*. Après sa défection et celle de Sophia Loren, qui devait interpréter le personnage éponyme, il est

¹²⁹¹Lors du mariage, quand Mme Bonheur est aperçue à deux reprises par Verdoux derrière la vitre de la serre (94 min. puis 97 min.), ses paroles demeurent audibles, alors que René Clair, Ernst Lubitsch ou Marcel Achard (par exemple, dans le scénario d'*Une nuit à l'hôtel*) multipliaient, dans les années trente, les disjonctions : image sans son synchrone ou son dont la source demeure invisible.

remplacé au pied levé par Blake Edwards qui y voit l'opportunité d'une nouvelle aventure de l'inspecteur Clouseau. De l'adaptation dramatique déjà fortement américanisée de la pièce, Edwards ne reprend presque rien, à peine quelques péripéties conventionnelles (le meurtre liminaire, la confrontation entre l'inspecteur et la suspecte). Surtout, il évacue totalement les échanges brillants qui fondent le théâtre achardien, en particulier dans cette pièce organisée à partir des répliques (cf. *supra* 2.1.3.2), afin de mieux exploiter l'absurde, le vide du langage. En cela, Edwards se rapproche du théâtre de la modernité dont s'est éloigné Achard, tout en prolongeant la tradition du burlesque américain. La démarche suscite chez l'agent américain d'Achard ce constat faussement rassurant, en fait accablant pour l'auteur adapté : « Le film ne ressemble pas du tout à la pièce, si bien qu'il serait possible d'en tirer un jour un autre film¹²⁹² ». Quelques jours auparavant, Georges Simenon était parvenu aux mêmes conclusions mais les exposait plus brutalement : « Et je ne suis pas surpris que Marcel ait été trahi par le cinéma. Je le suis depuis trente-deux ans¹²⁹³. » La carrière américaine de Marcel Achard s'interrompt sur un processus de liquidation qui ne conserve de l'auteur que peu de choses : essentiellement son nom au générique.

4.5.3 L'heure des bilans

Ne retenir de cette première moitié des années trente ponctuée de fréquents aller-retours entre Paris et Hollywood que sa conclusion amère serait réducteur. Elle a alimenté un imaginaire du spectacle (théâtral, cinématographique, musical), de l'acteur et du masque dont bénéficieront les œuvres dramatiques ou filmiques à venir, qui prendront parfois une dimension mythique ou fantastique (*Une étoile disparaît*, *Le Corsaire*, *Félicie Nanteuil*, *Mademoiselle X*, *La Valse de Paris*). Surtout, elle a fourni l'opportunité de rencontres fondamentales et formatrices avec des cinéastes dont les relations avec les scénaristes et à l'écriture se révèlent diverses : antagonisme binaire quand le « super hypervisuel » (d'Abbadie d'Arrast) prétend phagocyter l'œuvre adaptée ; dialogue affable avec le réalisateur (Harry Lachman) à condition qu'il exécute le plan projeté par le scénariste-architecte ; idéal d'un auteur complet (Ernst Lubitsch) anticipant la visualisation dès l'écriture, puis donnant à voir l'écriture dans le film achevé. Cependant, d'autres partenaires, éclatants ou obscurs, rentrent dans la danse pour en compliquer – ou enrichir – l'évolution : producteurs, acteurs-auteurs (Michel Simon, Maurice Chevalier, Jean Gabin dont la *persona* se précise grâce à *La Belle Marinière*), découpeurs dont le rôle demanderait à être précisé.

De manière générale, cerner avec précision les interventions attribuables au scénariste demeure difficile, compte tenu notamment d'une pluralité des collaborateurs dont le générique ne rend pas toujours compte. Si le repérage des thèmes et des influences offre des pistes, elles doivent être suivies avec prudence. Le retour d'un motif témoigne parfois d'une influence attestée, parfois de l'importance d'un collaborateur projetant ses propres obsessions dans une œuvre collective, parfois plus simplement d'une culture commune, quand bien même elle serait en construction. Parfois, il témoigne de tout cela à la fois, comme le montre le retour des dispositifs pirandelliens ; ou des variations valsées autour de l'amour et de la temporalité chez Schnitzler, dans l'œuvre théâtrale d'Achard, chez Lubitsch puis dans les films d'après-guerre. S'il faut renoncer à répartir incontestablement les responsabilités auctoriales, il demeure possible de suivre l'évolution des projets, des premières traces écrites au film achevé,

¹²⁹² *The picture has no resemblance to the play you wrote in any way. As a matter of fact, they could still make a picture out of the play some day.* I.P. LAZAR, lettre adressée à M. Achard, datée du 17 juillet 1964. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier.

¹²⁹³ SIMENON G., lettre adressée à J. Achard, datée du 1er juillet 1964. BnF, fonds Achard, Correspondance S.

et de les mettre en relation avec le contexte de production dont témoignent les contrats, la correspondance, parfois les témoignages, même si leur fiabilité demeure sujette à caution.

Se dégagent ainsi des processus de transfert, permettant de suivre la manière dont l'acteur ou le visuel prennent en charge une partie de la poétique auparavant dévolue au verbe ou, à l'inverse, dont le verbe peut ressurgir là où on ne l'attendait plus : sur l'écran (Lubitsch) ou dans un silence (la version française de *Monsieur Verdoux*). Émergent également des inflexions quand le spectaculaire, l'érotisme ou le réalisme prennent davantage d'importance, parce qu'ils paraissent convenir davantage à un nouveau médium (le cinéma) et à son public, ou à une culture nouvelle (l'Amérique). C'est pourquoi l'adaptation doit rarement être envisagée littéralement, comme un ajustement à un nouveau cadre¹²⁹⁴. Elle est d'abord déploiement de possibles, comme l'illustre à plusieurs reprises le trajet du train (*Jean de la Lune, Mistigri* ou *Madame de...*). Il éloigne l'héroïne d'un espace théâtral associé à la clôture et aux normes sociales pour parcourir un territoire considérablement élargi et y projeter, grâce à des procédés purement cinématographiques, la subjectivité d'une psyché. Dans le cadre de ce processus de cinématographisation qui excède le cadre de l'adaptation, une question demeure en suspens : celle du dialogue. Sa concision demeure un idéal souvent mis en avant, pourtant rarement atteint même si quelques repentirs attestent qu'il n'est pas abandonné. *Daïmon* d'un auteur qui ne parvient à renoncer ni à ses prérogatives, ni à sa passion pour le beau langage ? ou soumission aux attentes d'un système et d'un public pour lesquels la présence au générique d'un écrivain célèbre promet un feu d'artifice verbal ? Plus que par sa concision, c'est par sa mise en situation que le dialogue achardien se révèle cinématographique. Brouillé, inaudible ou à l'inverse central quand il demeure seul en scène (jeu sur le hors-champ) ou sert de pivot à une structure elliptique, il exploite tout le potentiel d'un nouvel art audio-visuel : à Hollywood et à Hollywood-sur-Seine, Achard a appris entre autres à jouer avec les mots, autrement qu'au théâtre.

Ce dialogue en situation manifeste alors la présence d'un narrateur derrière lequel peuvent être rassemblés la pluralité des collaborateurs, mais qui, en jetant un pont entre l'art de l'écrivain et celui du scénariste, offre à ce dernier une place de choix dans la conception des films. Pour autant, si écrire c'est déjà mettre en scène, il apparaît rapidement que le scénariste ne peut à la fois déléguer la réalisation à un tiers et exiger que soient respectées ses prescriptions. C'est pourquoi, en fournissant pour la première fois à Marcel Achard l'occasion de participer à la réalisation, l'expérience américaine est d'autant plus importante, même si elle n'est pas tout à fait satisfaisante : elle couronne son éclectisme et son talent, mais l'associe à un type de production disparu et à des projets dont il n'est pas l'auteur en titre. De retour en France, il va alors tenter d'imposer son nom en tête des génériques, comme scénariste mais également comme réalisateur.

¹²⁹⁴REY A., article « adapter », déf. 1, in *op. cit.*, volume I, p. 94.

Chapitre 5

LA CARRIÈRE FRANÇAISE

Construire un scénario, forger un dialogue, réaliser un film. Comment situer ces trois activités les unes par rapport aux autres ? sur un axe linéaire, de l'écriture à sa concrétisation audio-visuelle ? L'utopie du scénariste-architecte assure à Marcel Achard une position établie, à l'analyste un postulat confortable. Elle est pourtant mise à mal quand on admet que le tournage peut bouleverser la belle architecture, en réduire les potentialités (l'adaptation de *Domino*) ou en découvrir de nouvelles, insoupçonnables en dehors du plateau et de la présence des acteurs (*Madame de...*). Les étapes se chevauchent ou se brouillent, quand le scénariste prescrit une mise en scène, quand la réalisation bouleverse l'édifice scénaristique, quand le dialoguiste intervient au cours du tournage, voire après le montage grâce au doublage, qui concerne les versions françaises de films étrangers et les co-productions européennes des années cinquante. Ne vaudrait-il pas mieux envisager ces trois activités au sein d'une figure triangulaire et modulable, plutôt qu'excessivement linéaire ?

Autre tentation, inverse de la précédente, tout aussi confortable, trop confortable : créditer d'emblée le réalisateur des principaux arbitrages tandis que le dialoguiste n'interviendrait que dans les marges. Elle n'est pas tout à fait illégitime. Après tout, si Achard revendique *Jean de la Lune* (1948) et *La Valse de Paris* comme des œuvres éminemment personnelles, c'est qu'il en est également le réalisateur : il se présente au générique du premier film comme « L'AUTEUR » en lettres majuscules ; dans le générique du second, son ombre dialogue d'égal à égal avec celle d'un auteur capital, Offenbach. Le générique traduit ici une primauté fixée par contrat. Qu'il lui ait fallu occuper plusieurs postes (il est également associé à la production de ces deux films) pour affirmer sa pleine auctorialité montre pourtant qu'il a retenu une leçon décisive : à lui seul le réalisateur, pas plus que le scénariste, ne peut revendiquer tout ce qu'est le film. Il doit composer avec d'autres.

Quant au dialoguiste, son périmètre d'action paraît rigoureusement circonscrit. N'était-ce pas déjà le cas des auteurs de tragédies classiques, bridés par un cadre générique et moral extrêmement normatif ? Ces restrictions ont pu, en comprimant l'imaginaire d'un Corneille ou d'un Racine, affûter leurs vers, les rendre inoubliables. Bien sûr, entre le texte dramatique et le dialogue cinématographique, les enjeux comme l'importance relative attribuée au verbe diffèrent. Qu'advient-il du talent de Marcel Achard quand, passant du théâtre au cinéma puis de la fonction d'auteur à celle de dialoguiste, il ne peut plus se manifester que par instants ? Devient-il marginal, ou brille-t-il avec plus d'éclat ? Est-il plutôt menacé par la facilité ou par la contrainte ?

C'est avec ces interrogations en tête que nous déroulerons sa carrière française, à partir de son retour de Hollywood. Seront évoquées d'abord ses deux réalisations, qu'il ne s'agit plus nécessairement de considérer comme des aboutissements, puis ses activités de scénariste, évidemment plurielles : adapter un autre ou soi-même, construire une intrigue en reprenant les codes du film de gangster ou en inventant une alternative française au *musical* hollywoodien. Enfin, nous nous demanderons comment le dialoguiste exerce ses pouvoirs à partir du territoire restreint, voire suspect, qui lui a été attribué.

5. 1 Le réalisateur

5.1.1 Autour du cinéma

Avant de l'aborder de front, Marcel Achard a longtemps tourné autour du cinéma, d'abord comme cinéphile puis comme critique de 1919, avant même qu'il ne se fasse connaître comme dramaturge, jusqu'à son licenciement, en 1938. Le journaliste novice de *Bonsoir* découvre la fabrication des films en faisant de la figuration. Le premier cinéaste qui le sollicite est Henri Krauss pour *Fromont jeune et Risler aîné*, en 1921. Trois ans plus tard, René Clair le fait défiler derrière le corbillard fantasmé d'*Entr'acte*, aux côtés de Pierre Scize, Francis Picabia ou Man Ray. Achard est ainsi associé à l'avant-garde dadaïste alors qu'il demeure perçu au théâtre comme un rénovateur. Le film est diffusé un an après la création de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* – les deux œuvres témoignant d'un goût pour le mélange et l'univers forain –, quatre jours avant la création de *Malborough*, qui égratigne les codes héroïques. Dans *Le P'tit Parigot* (1926) de René Le Somptier, il joue déjà son propre rôle, celui du dramaturge mondain aux larges lunettes, fixant une image bientôt diffusée par les médias et les campagnes de promotion, jusqu'au générique de *La Valse de Paris*. En dépit de cette rencontre précoce avec l'univers du cinéma, il attendra plusieurs décennies avant de réaliser ses propres projets.

Dès le début des années trente, la presse évoque pourtant son ambition de devenir metteur en scène. En 1931, un article de *Pour Vous* promet dès le titre une rencontre « avec Marcel Achard, futur metteur en scène ». Au journaliste qui lui demande quand il passera à la réalisation pour incarner l'idéal du « metteur en scène-auteur ou [de] l'auteur-metteur en scène », Achard répond : « Oui, bientôt. J'ai déjà été un peu l'assistant de Lachman pour *Mistigri* et j'espère tourner seul mon quatrième scénario¹²⁹⁵. » Ses modèles déclarés sont éclectiques : Clair, Chaplin, Hawks, Eisenstein. Comme Léo Mittler est en train de tourner *Une nuit à l'hôtel*, ce quatrième scénario doit être celui d'*Une étoile disparaît*. Compte tenu de ses déclarations antérieures plutôt hostiles à l'adaptation et à l'influence théâtrale, il est logique que l'auteur ait attendu d'écrire son premier scénario original avant d'envisager de le porter lui-même à l'écran. Et il n'est pas indifférent que dans ce premier projet de réalisation, le drame construit par un scénariste malicieux éclate avec l'assassinat de la star féminine, se résolve quand le cinéaste est trahi par ses propres images, s'achève quand l'assistante remplace la Star devant la caméra : le jeu de massacres organise une série de renversements. Ceux-ci auraient fait écho de manière suprêmement pirandellienne à la progression du scénariste passé derrière la caméra pour mieux s'affirmer comme maître du jeu. En avril 1932, c'est finalement Robert Wyler qui tourne le film. Achard est alors en train d'écrire l'adaptation de *La Belle Marinière*, dont il est d'emblée prévu qu'Harry Lachman la réalise. Le scénariste considère désormais qu'il a besoin de mieux connaître la technique cinématographique avant de devenir cinéaste¹²⁹⁶. Peut-être la Paramount a-t-elle refusé de confier la responsabilité du tournage à un néophyte, de même que Pagnol avait dû laisser Alexandre Korda superviser la réalisation de *Marius*.

Son séjour aux Etats-Unis lui offre enfin l'opportunité de passer derrière la caméra, mais en tant que réalisateur en second, pour des versions françaises qui le réduisent à un rôle d'exécutant. À son retour en France, il signale que Jacques Deval propose avec *Club de*

¹²⁹⁵Propos cités par Claude VERMOREL, art. cit.

¹²⁹⁶SAUREL L., art. cit.

femmes (1936) « l'œuvre d'un seul homme » conduisant « les efforts de tous [...] vers un même but, sous une volonté unique » sans confondre l'art du cinéaste avec celui du dramaturge, grâce à une maîtrise technique acquise au cours de « séjours prolongés [...] à Hollywood¹²⁹⁷ ». En mettant en avant les qualités de son confrère, Achard rappelle ses propres atouts : conduite d'une intrigue complexe, polyvalence et légitimité du dramaturge français formé dans les studios américains, diversité des expériences acquises. Tout ceci institue l'auteur-metteur en scène comme un suprême orchestrateur.

Tout semble, à cette époque, justifier qu'il passe enfin à la réalisation. Grâce à l'expérience hollywoodienne puis à la découverte éblouie des adaptations proposées par Guitry ou Pagnol, il adopte une vision plus ouverte et pragmatique. L'idéal de l'auteur-metteur en scène, incarné aussi bien par ces deux cinéastes que par Jacques Deval ou Yves Mirande, doit réconcilier les partisans du cinéaste et ceux du scénariste. Évitant l'écueil du théâtre filmé comme celui d'une cinématographisation sans enjeu, Pagnol et Guitry ouvrent une troisième voie permettant d'envisager de manière positive l'adaptation cinématographique d'œuvres théâtrales. Le cinéma peut donc compter sur les transfuges venus du théâtre pour se renouveler : dans son bilan de la production française proposé pour *Marianne*, Achard estime que « si aucun metteur en scène de génie ne s'est révélé » en 1936, « la surprise est plutôt qu'aux noms de ces metteurs en scène sont venus s'ajouter ceux de trois auteurs dramatiques importants qui ont décidé de devenir leur propre metteur en scène », soit Deval, Mirande et Guitry¹²⁹⁸. Quant à Lubitsch, il a démontré que, même au cinéma, un dépassement du réalisme était possible grâce à des œuvres hybrides, audacieuses dans leurs représentations des rapports humains et stylisées, à la fois théâtrales, musicales et éminemment cinématographiques. Plutôt que d'en fixer l'essence, il convient désormais d'apprécier le cinéma comme un « art sans règle », dont la réussite s'évaluera au regard de qualités structurelles, expressives ou poétiques qui se retrouvent notamment dans les films orchestrés par les auteurs-metteurs en scène venus du théâtre.

Leur statut apparaît d'autant plus légitime que, dans sa version finale, le scénario précise déjà le découpage du film. C'est le cas des continuités conservées au sein du fond Achard pour les films écrits avant la seconde expérience hollywoodienne – *Une nuit à l'hôtel* (1932) et *Une étoile disparaît* (1932) – puis pour le premier projet conçu après le retour en France, en 1936 : *Le Paquebot partira à midi*. Le peu de considération accordée aux découpeurs, officiels ou officieux, assimile le scénariste à un pré-réalisateur. Elle va dans le même sens que la persistance, chez certains auteurs issus de la sphère littéraire, de la conception (prégnante dans les années vingt¹²⁹⁹) d'une écriture efficacement prescriptive, capable de commander la mise en scène. La rencontre avec Lubitsch, dont l'écriture exploite la circulation entre le verbal et le visible, a pu alimenter cette conception. Aussi, la proposition faite par André Daven à Marcel Achard en juin 1936 semble-t-elle aller de soi. Elle relie très naturellement l'écriture au découpage, le découpage à la réalisation, minorant au passage, par le choix des termes servant à les désigner, la créativité propre de collaborateurs assimilés à d'efficaces assistants de l'auteur :

Mon cher ami,

Comme suite à nos conversations, il a été définitivement entendu entre nous que vous vous engagez à faire, pour le mois de novembre 1936, un film dont le scénario sera écrit par vous.

¹²⁹⁷ACHARD M., « *Club de femmes* », *Marianne*, n°189, 3 juin 1936, p. 11.

¹²⁹⁸Id., « La Production française », *Marianne*, n°192, 24 juin 1936, p. 11.

¹²⁹⁹CLERC J.-M., CARCAUD-MACAIRE M., *op. cit.*, p. 20 ; BRANGÉ M., *op. cit.*, p. 248.

Ce scénario sera original et non pas pris parmi vos œuvres antérieures.

Pour ce scénario vous acceptez la collaboration, au point de vue découpage, de M.M. Hans Wilhelm et H.G. Lustig.

Vous vous engagez à écrire les dialogues de ce film et il est expressément [convenu] entre nous que vous acceptez de le réaliser vous-même, comme metteur en scène.

Nous faisons notre affaire du personnel technique qui va collaborer avec vous, mais il est convenu qu'en dehors de l'assistant technique qui vous sera désigné et pour lequel cependant nous vous demanderons votre accord, nous vous donnerons un opérateur de premier ordre, soit M. THIRARD, soit M. Michel KELBER.

Nous nous mettrons d'accord très rapidement sur les acteurs qui doivent interpréter votre film, et ce, de façon à ce que votre scénario soit composé pour eux.

Nous faisons notre affaire personnelle de l'engagement de ces acteurs, sans aucune responsabilité de votre part¹³⁰⁰.

Les noms du producteur, du découpeur (Lustig) et des opérateurs (Thirard et Kelber) se retrouvent au générique de *Gribouille*, sorti l'année suivante. Mais la réalisation est signée Marc Allégret. Les garanties offertes (collaboration d'un découpeur, puis d'un assistant technique et de techniciens rodés) n'ont pas suffi à convaincre le scénariste de se confronter à la mise en image d'un découpage précisément conçu. Dans le même temps, la rencontre avec Allégret a pu rassurer Achard, qui avait célébré son adaptation de *Sous les yeux d'Occident* : après Lachman, il retrouve un collaborateur idéal, capable de réaliser ses scénarios sans remettre en cause sa primauté auctoriale. Toujours avec Marc Allégret, il dirige en 1941 quelques scènes d'une nouvelle adaptation des *Deux Timides*, signée par le frère de Marc, Yves, sous le pseudonyme d'Yves Chaplain. Aucun des deux co-réalisateurs n'est crédité au générique. Probablement ont-ils aidé à rallonger dans l'urgence ce qui n'était qu'un court-métrage, afin qu'il puisse d'être exploité commercialement pour le compte de la société de production Impéria, dont Achard est un des associés. Un an plus tard, alors qu'il vient d'intégrer le comité de direction du COIC, il annonce se sentir enfin prêt à devenir auteur-metteur en scène :

J'ai quelques petites idées que je crois nouvelles et que je voudrais expérimenter moi-même plutôt que de les donner à d'autres.

Je ne suis pas pressé. J'ai attendu d'avoir écrit cinquante films avant de me faire metteur en scène.

Pardon... j'exagère : vingt-neuf films. Ce n'est déjà pas mal. Je n'espère pas faire de miracles, mais j'ai plusieurs petites idées¹³⁰¹...

¹³⁰⁰DAVEN André, lettre adressée à M. Achard, datée du 13 mai 1936. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Contrat avec A. Daven. Les conditions semblent très favorables puisque A. Daven lui garantit pour cette double fonction un salaire 125 000 francs, auquel s'ajoute un pourcentage de 25 % des ventes éventuelles dans les pays anglo-saxons.

¹³⁰¹Propos de M. ACHARD rapporté dans l'article « Marcel Achard, directeur et metteur en scène », auteur et journal non identifiés. L'article découpé est conservé dans le fonds Achard : Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Coupures de Presse sur le COIC.

Trois facteurs enfin rassemblés motivent ce passage à l'action qui sera, une fois de plus, repoussé : ni la créativité du scénariste, ni son expérience ne sont nouvelles ; mais Achard vient d'accéder à des fonctions éminentes en étant associé à la société de production Impéria puis au COIC. Si ces nouvelles responsabilités vont rapidement susciter des tensions, elles montrent qu'à l'inverse de l'écriture littéraire, la réalisation d'un film personnel ne peut être envisagée indépendamment des questions de pouvoir et d'autorité.

5.1.2 *Jean de la Lune* (1949) : le retour vers un succès fondateur

Pour ce premier film dont il puisse pleinement revendiquer l'écriture et la réalisation, Marcel Achard revient vers un double succès fondateur : celui de la pièce, et aussi celui du film de 1931, dont la version de 1949 va reprendre certains aspects. Il a compris entre temps qu'il ne pouvait déléguer sans risque la réalisation et la production. En 1948, il participe à la fondation de la SEPIC (Société d'Études pour l'Industrie Cinématographique). La gérante et actionnaire principale en est Denise Tual¹³⁰², ancienne monteuse de Marc Allégret et proche de Gaston Gallimard. L'entreprise associe également Jean-François Méhu¹³⁰³ en qualité de cinéaste, et l'industriel Lucien Sablé¹³⁰⁴. Un objectif aussi vaste qu'ambitieux lui est fixé : « participer à l'adaptation d'œuvres littéraires, théâtrales, musicales, cinématographiques, radiophoniques pour l'industrie cinématographique, théâtrale ou radiophonique¹³⁰⁵. » Si Tual et Méhu seront bien associés à la production de *Jean de la Lune* (1949), la première pour la « direction artistique et technique¹³⁰⁶ », le second comme directeur de production, le film sera en fait produit et distribué par la société de Roger Richebé, qui a repris le projet dans des circonstances que nous ne connaissons pas. Reste que la seconde version de *Jean de la Lune* a été initiée dans le cadre d'une société de production dont Achard est partie prenante. L'ambition qu'elle exprime n'est pas nouvelle. Elle a déjà été mise en avant par l'antique société du Film d'Art, puis par deux entreprises soutenues dans les années trente par la NRF de Gaston Gallimard : le FPF (le Film Parlant Français porté par André Gide et Marc Allégret) puis la Synops, qui participera pendant cinq ans à la production de films importants, dont *La Bête humaine* ou *Les Anges du péché*. La future dirigeante de la SEPIC, Denise Tual, présidait déjà, avec son mari Roland, aux destinées de cette société. Aussi n'est-il guère surprenant que la Synops et la SEPIC partagent un même objectif déclaré : associer le cinéma et la littérature, en proposant des adaptations ambitieuses exploitant le talent d'écrivains prestigieux. Cette ambition peut paraître réactionnaire. Elle prend le contre-pied de la volonté tôt exprimée par Achard de distinguer nettement la voie empruntée par le jeune cinéma parlant de celle suivie par le théâtre et la littérature. Cependant, cette volonté s'exprime avec moins de constance à

¹³⁰²Denise Tual, née Piazza, est une amie de M. Achard, avec qui elle entretient des rapports amicaux et professionnels. Dans les années trente, elle épouse le producteur et réalisateur Roland Tual, avec qui elle fonde en 1935 la société de production Synops, dont la NRF est l'actionnaire majoritaire. Pour le compte de la SEPIC, D. Tual co-réalise en 1950 *Ce siècle a cinquante ans*. Au milieu des années soixante, le nom de la SEPIC est encore associé à la production de plusieurs films, dont *Made in USA* de Jean-Luc Godard. S'agit-il de la même société ou d'une société homonyme ?

¹³⁰³Après avoir participé à la production de *Voyage surprise* (1947) de Pierre Prévert, Jean-François Méhu semble n'avoir co-réalisé qu'un court-métrage documentaire, *Un cirque passe* (1950), pour le compte de la CGCF (Coopérative Générale du Cinéma Français).

¹³⁰⁴A notre connaissance, Lucien Sablé n'est associé à la production d'aucun film.

¹³⁰⁵Texte fondateur de la SEPIC, ni daté ni signé mais datable de 1948 (cf. p. 3). BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, SEPIC.

¹³⁰⁶Cf. générique de *Jean de la Lune* (1949).

partir du milieu des années trente. Par ailleurs, Achard sort compromis donc fragilisé de la période de l'Occupation. En témoigne notamment le net ralentissement de son activité cinématographique, d'autant plus sensible que la moitié des projets aboutissant pendant cette période avaient été initiés avant ou pendant la guerre (*Mademoiselle X*, *Lunegarde*, *Pétrus*, *Meet Me at Dawn*), l'autre moitié se limitant, en dehors des deux films qu'il réalise, à un court-métrage (*Ceux du Tchad* (1946)) et un documentaire compilant des images d'archives co-réalisé par Denise Tual (*Ce siècle a cinquante ans* (1950)). Cette fragilité a pu imposer des concessions, un repli vers des positions plus rassurantes : qu'un dramaturge privilégie les adaptations paraît dans l'ordre des choses. Enfin, la SEPIC s'est fixé un objectif sensiblement plus ouvert que ses prédécesseurs soucieux de faire bénéficier le cinéma des plus brillants esprits littéraires. Elle propose une circulation intermédiaire, en envisageant non seulement des adaptations d'œuvres théâtrales ou littéraires, mais également des adaptations d'œuvres cinématographiques à destination du théâtre ou de la radio.

Par conséquent, la SEPIC ne peut être accusée de réintroduire une hiérarchie dépassée entre les arts, même si la transposition de films dans le domaine littéraire ne semble pas envisagée, peut-être parce qu'elle existe déjà avec le phénomène de la novellisation. Il faut pourtant prendre en compte les mouvements contradictoires qui animent les deux films réalisés par Marcel Achard, et notamment le premier d'entre eux. Le retour vers un passé rassurant va de pair avec un nouveau départ pour un auteur fragilisé ; son inspiration trouve ses sources en dehors du cinéma (le théâtre, l'opérette) afin de nourrir une ambition ancienne : passer à la réalisation en étant absolument conscient de ses ressources spécifiques.

Cette ambition s'exprime dès l'ouverture de *Jean de la Lune* (1949). Au générique, pour la première fois de sa carrière, Achard monopolise de part et d'autre du titre les crédits artistiques fondamentaux : auteur de la pièce adaptée, scénariste et réalisateur¹³⁰⁷. Puis, la première séquence ne reprend ni le début de la pièce, ni celui du film originel, mais recycle un *topos*, déjà exploité au début du *Messenger* et de *La Sainte Russie* : la collision de deux automobiles provoque une rencontre, révélant à Richard la duplicité de Marceline.

Comme s'il devait compenser le retour suspect vers l'adaptation par une cinématographicité éclatante, l'auteur multiplie d'emblée les effets de dissonance ou de dissociation audio-visuelles rappelant le premier cinéma sonore, donc une avant-garde déjà ancienne. La séquence liminaire s'ouvre sur une pleine lune, puis un mouvement panoramique descend le long de la tour Eiffel pendant que retentit, *off*, le bruit de l'accident. Deux clichés, l'un topographique et visuel, l'autre dramatique et sonore, sont juxtaposés afin de solliciter la curiosité d'un spectateur blasé par la multiplication des pièces filmées. La dissonance ironique invite à considérer le drame avec distance, à guetter ce qui dans la représentation construite par l'auteur et ses personnages – particulièrement Marceline, femme rouée exploitant les codes traditionnels de la féminité (la douceur enjôleuse, l'évanouissement feint) – relève du stéréotype. Par la suite, le film reprend le début de la première adaptation en alternant les plans montrant successivement Richard dans son bureau, Marceline au lit, Jef dans sa boutique, structure triangulaire qui ne va cesser d'être déclinée. Le cinéaste poursuit les expérimentations audio-visuelles initiées par le film précurseur de 1931 puis reprises dans les films écrits pour la Paramount, quand la voix de Richard transmise par le combiné téléphonique se réduit à un bruit furibond, ou quand les premières répliques de Jef, filmé derrière sa vitrine, demeurent inaudibles tandis que se développe le thème musical de « Jean de la Lune ». Plus rapidement encore que dans la première adaptation, sont ainsi associés la chanson et le personnage éponymes. D'élégants travellings parcourent ensuite la boutique de

¹³⁰⁷L'indication signalant la collaboration d'Alexandre Astruc au découpage est rejetée après l'indication du casting, par une ligne située en bas de carton.

fleurs pendant que Jef discourt avec ses vendeuses. D'évidence, l'auteur veut démontrer qu'il est d'abord cinéaste, sans doute parce que le dramaturge et dialoguiste estime quant à lui avoir moins à prouver.

Après ce prologue, le film de 1949 reprend peu ou prou les principes posés par la première adaptation, qu'il met au goût du jour. Achard déplore avec constance la caducité de l'art cinématographique, depuis ses premières critiques jusqu'à la sortie de *Jean de la Lune*, en janvier 1949. L'un des arguments avancés pour justifier cette seconde adaptation est le vieillissement de la première version : la direction d'acteurs, la réalisation et le rythme demanderaient à être adaptés aux goûts du public¹³⁰⁸. Par conséquent, Achard n'adapte pas seulement la pièce, mais également sa première adaptation dont sont repris certains partis-pris : suppressions, ajouts ou déplacements. Comme dans le film de 1931, les deux premiers tiers suivent assez fidèlement les deux premiers actes, mais sur un rythme plus soutenu et avec une multiplication accrue des décors contredisant ce que prescrivait Achard dans ses critiques des années trente : usine de Richard, serre de Jef, cabaret...

Les trois séquences situées dans le cabaret établissent un parallèle entre Marceline – à qui Richard reproche de n'être qu'« une comédienne » – et Rolanda, la danseuse caricaturalement vulgaire amoureuse de Cloclo. La séquence du french cancan trouve d'ailleurs un équivalent avec la dernière de ces trois séquences (70 min.), qui multiplie les échos entre l'amour vécu par Marceline et l'amour mimé de manière caricaturale par les artistes. Comme ce que prévoyait initialement le scénario de la première adaptation, Cloclo est devenu un artiste de cabaret. Deux femmes répètent sous sa direction, devant un décor stéréotypé : Venise au clair de lune, autre *topos* après la tour Eiffel éclairée par la pleine lune au début du film. Tous les gestes de Rolanda, femme à la peau claire vêtue de noir, sont repris par une femme à la peau noire vêtue de blanc. Mimétisme et répétition vont de pair : l'éternel féminin est associé à la concupiscence grâce à la tenue aguicheuse des deux danseuses parfaitement complémentaires ; la répétition mécanique des gestes, sous la direction d'un scénographe masculin, annonce l'itération compulsive des infidélités féminines. D'ailleurs, Marceline surgit. Quatre acrobates – trois Pierrots et une Colombine, soit la structure déjà reprise dans *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* – s'entraînent sur scène pendant que, dans les coulisses, Marceline annonce à Cloclo qu'elle va quitter Jef pour un autre homme. La séquence s'achève sur un champ-contrechamp plaçant une dernière fois en miroir les amours vécues et jouées. D'un côté, Marceline quitte la salle aux bras de son nouvel amant ; de l'autre, un plan large et frontal souligne la théâtralité du dispositif. Celui-ci est parfaitement explicite : au premier plan, les deux femmes dansant symétriquement ; puis le quatuor acrobatique ; enfin le décor caricaturalement romantique fermant l'arrière-plan. En même temps, s'élève *off* une chanson sur les surprises de la vie et de l'amour (« Faut pas dire », musique de Georges Van Parys, paroles d'Achard). La redondance des procédés et la clarté aveuglante du dispositif rendent assez aisée la tâche de l'analyste. Néanmoins, elles témoignent à la fois de l'ambition de l'auteur et d'une approche peu subtile. Peut-être craint-il, plus que de n'être pas compris, de n'être pas reconnu comme metteur en scène, organisateur de toutes les composantes du film : le dialogue, la direction d'acteurs, la scénographie, la composition des cadres, le montage ou la chanson servent ici une même finalité. En l'occurrence, le french cancan de 1931 tranchait plus spectaculairement sur le reste du film tout en tissant des liens plus complexes entre scène et salle, représentations mimétique et spectaculaire.

Quant à la scène du train, qui avait frappé les spectateurs de la première adaptation par son usage innovant du son, elle est reprise fidèlement. Mais la transformation graduelle du bruit des roues en voix répétant de manière obsédante « Jean de la Lune ! Jean de la Lune ! »,

¹³⁰⁸Propos de M. ACHARD cité par J. LORCEY, *op. cit.*, p. 215.

novatrice en 1931, paraît archaïque plus de quinze ans plus tard. La modernisation de la première version exploite les progrès techniques accomplis dans le traitement du son sans s'accompagner d'une révolution esthétique. Achard veut reconquérir un territoire actorial contesté, car revendiqué autrefois par le producteur (Georges Marret), le réalisateur (Jean Choux) et l'acteur (Michel Simon) de la première version. Tel Orphée, il se retourne vers le passé pour embrasser un fantôme, et en revendiquer l'invention, prenant du même coup le risque d'être considéré comme un cinéaste démodé dès son premier film en tant qu'auteur complet.

Il convainc davantage quand il retrouve, grâce à des procédés spécifiquement cinématographiques, des qualités qui sont celles de la pièce, et plus largement du meilleur théâtre. Marcel Achard atteint alors son second objectif avoué : concilier l'image et la parole, « faire du cinéma en évitant soigneusement la "pièce photographiée"¹³⁰⁹. » En son milieu, le film contient quelques belles scènes reposant sur la continuité de l'action, la cohérence d'un espace rigoureusement organisé et exploité, l'interprétation plus subtile des acteurs. Ainsi, la scène du téléphone reprend fidèlement la scène 7 de l'acte II¹³¹⁰, c'est-à-dire non seulement son dialogue mais également la mise en scène induite par les didascalies. Clotaire attend l'appel d'une opératrice qui doit le mettre en relation avec Gaston, nouvel amant de Marceline ; Jef, qui ignore la duplicité de son épouse et de son beau-frère, décroche le premier, suscitant un quiproquo qui se répète tout au long de la scène. La pièce organisait déjà avec précision les entrées et sorties des personnages, l'alternance rythmée des silences, des sonneries du téléphone et des répliques, comme le montre la première didascalie de cette scène 7 :

On entend le piano de Clotaire. La scène reste vide un court instant. Sonnerie du téléphone. Jef arrive aussitôt. La tête de Clotaire paraît peu après. Il écoute Jef avec dépit¹³¹¹.

En 1929, l'exploitation dramatique de la sonnerie du téléphone et du hors-scène audible témoignait d'un renouvellement de l'écriture théâtrale dans un contexte où l'intermédialité était en pleine expansion, grâce au développement de la radio et à l'apparition du cinéma parlant¹³¹². Les adaptations de 1931 puis de 1948 prolongent donc, par les moyens propres au cinéma, un dispositif théâtral inspiré par les premiers films sonores autant que par la tradition dramatique¹³¹³. Il n'est pas anodin que ce dispositif exploitant des ressources non verbales (la scénographie, les bruits, la musique et le silence) ait été prévu dès le texte théâtral. L'auteur conçoit l'écriture comme une mise en scène, prescrivant ce qui doit être non seulement dit mais montré. La cinématographicité hérite d'une théâtralité novatrice, refusant de distinguer nettement les prérogatives de l'auteur de celles du metteur en scène, et ouverte aux influences extra-théâtrales. Dans le film de 1949, des partis pris cinématographiques soulignent l'organisation d'un espace complexe tout en renouvelant l'exploitation qu'en proposait déjà la pièce : le téléphone situé au premier plan prend une importance plus marquée qu'au théâtre grâce au plan rapproché et à la mise au point, tandis qu'en arrière-plan Cloclo joue au piano ; Jef perturbe la liaison logique entre premier et arrière-plans, donc la stratégie de Cloclo, en surgissant de manière impromptue tantôt dans un miroir reflétant une partie de l'espace situé

¹³⁰⁹*Ibid.*

¹³¹⁰ACHARD M., *Jean de la Lune*, p. 78-82.

¹³¹¹*Ibid.*, p. 78.

¹³¹²BARNIER M., « Pratique du son électrique au théâtre et au cinéma, 1920-1940 », in *op. cit.*, p. 25-26.

¹³¹³L'usage du hors-scène audible existe bien sûr au théâtre avant l'invention du cinéma parlant. Mais cet usage a pu être réactivé et renouvelé par la concurrence d'un cinéma multipliant les modes d'exploitation du hors-champ sonore ou, plus largement, des rapports entre visible et audible. C'est pourquoi la notion d'intermédialité permet d'envisager une circulation plutôt que des influences unilatérales.

hors-champ, face au téléphone, tantôt en amorce au premier plan.

De même, la reprise de l'échange entre Jef et Marceline qui concluait le deuxième acte est d'autant plus efficace qu'elle exploite les potentialités du texte et des acteurs sans esbroufe, ce qui ne veut pas dire sans invention : après deux très gros plans isolant Marceline et Jef, un plan rapproché les rassemble. Il souligne à la fois leur proximité retrouvée et le déséquilibre entre la femme – plongée dans ses pensées, déchirée entre sa conscience soudain plus vive de l'amour de Jef et son désir persistant d'un ailleurs – et son mari apparemment confiant, tendrement incliné puis chantant la chanson éponyme jusqu'à ce qu'elle s'endorme, incarnation tendre et rassurante du patriarcat marital. De même, loin de la coquette caricaturale des premières séquences, le jeu de Danièle Darrieux devient plus subtil, à l'unisson d'un dialogue en clair-obscur. Au passage, l'auteur substitue, comme dans la version de 1931, la chanson à une grande partie du monologue, qu'il persiste à juger inadapté au médium cinématographique.

À sa sortie, cette seconde adaptation de *Jean de la Lune* connaît un succès modeste pour un film de Darrieux, qui se trompe pourtant en le considérant rétrospectivement comme un échec commercial¹³¹⁴. Il est vrai qu'elle est loin d'occuper, dans les histoires du cinéma, la même place que la première. Si elle a peu marqué les esprits, c'est d'abord parce que ses interprètes n'ont pas fait oublier les mythiques créateurs des rôles au cinéma. Par ailleurs, elle semble animée par une ambition ambivalente : passiviste jusque dans ses manifestations les plus visiblement voulues novatrices ; jamais plus convaincante que quand l'art cinématographique sert les virtualités de la pièce d'origine ; exploitant les ressources comiques ou rassurantes de stéréotypes tout en exhibant le caractère artificiellement construit, ultime hésitation qui se retrouve souvent dans l'œuvre achardien.

Plus de deux ans après la création d'*Auprès de ma blonde* – qui avait déjà inspiré avant-guerre la structure d'*Untel père et fils* – la reprise de *Jean de la Lune* montre que l'après-guerre suscite des tentations rétrospectives. Marcel Achard n'est d'ailleurs pas le seul créateur qui, ne sachant plus vers où porter son regard, soit tenté de regarder en arrière. C'est pourquoi l'*Orphée* de Jean Cocteau, qui sortira au cinéma l'année suivante, quelques mois après *La Valse de Paris*, fait si bien se rencontrer l'imaginaire d'un créateur singulier et celui d'une époque.

5.1.3 *La Valse de Paris* (1950)

En décembre 1948, Marcel Achard accepte d'écrire et diriger une biographie musicale de Jacques Offenbach pour le compte de Roland Tual¹³¹⁵. Le film sera réalisé l'année suivante avec le couple d'acteurs initialement prévu – Pierre Fresnay et Yvonne Printemps – mais dans le cadre d'une co-production associant désormais les branches italienne et française de la Lux Film. Pas plus que *Jean de la Lune* (1949), ce projet ambitieux et coûteux n'a pu être conduit par la SEPIC, ce qui aurait permis à son auteur d'être plus étroitement associé à sa production. Ceci étant, si Denise et Roland Tual ne sont pas crédités au générique, des témoignages attestent leur présence lors des phases de pré-production et de tournage¹³¹⁶.

¹³¹⁴Clara LAURENT - dans *Danielle Darrieux, une femme moderne*, Paris, Hors Collection, 2017, p. 169 – donne le chiffre de 1 898 906 entrées pour l'année 1949. Elle note également que la peinture assez nuancée de l'adultère féminin proposée par Achard a pu ne pas tout à fait correspondre aux attentes du public d'après-guerre (*ibid.*, p. 167-168), alors que triomphaient des représentations plus négatives des femmes indépendantes, chez H.-G. Clouzot, Julien Duvivier ou Yves Allégret.

¹³¹⁵ACHARD M., lettre adressée à Roland Tual, datée du 20 décembre 1948. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, La Valse de Paris.

¹³¹⁶LORCEY J., *op. cit.*, p. 217. Par ailleurs, en 2004, le site de vente aux enchères *Auction* a proposé une photographie représentant R. Tual et M. Achard, lors du tournage (ou des repérages ?) du film à Fontainebleau :

Fresnay et Printemps ont déjà participé, avec *Trois valse* (1938) de Ludwig Berger, à une opérette filmée. La soprano y incarne trois rôles d'interprètes, soit une danseuse d'opéra, une chanteuse d'opérette et une actrice de cinéma, à trois époques différentes (1867, 1900, 1937). La structure – fondée sur de fortes ellipses temporelles et le retour des mêmes interprètes pour les rôles des descendants successifs de deux familles – ressemble à celle de *Cavalcade*, reprise dans *Untel père et fils* (tourné en 1940) puis, même si antéchronologiquement, dans *Auprès de ma blonde* (1946) avec... Fresnay et Printemps. L'important succès de *Trois Valse* justifie que ce couple participe de nouveau à un film musical. Celui d'*Auprès de ma blonde* a été plus mitigé. Cependant, la collaboration avec Achard a convaincu ses deux interprètes de son affabilité, et de son talent. Comme leur réalisateur, ils intègrent un projet au sein duquel ils peuvent trouver leurs marques.

Ce projet apparaît pleinement achardien, ne serait-ce que par son couple de protagonistes. Les relations entre l'artiste masculin – qu'il soit clown, page chantant, peintre, fleuriste, acteur ou dramaturge, il est toujours poète – et son inspiratrice frivole ou cruelle se retrouvaient déjà au théâtre dans *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, *Malborough s'en va-t-en guerre*, *Je ne vous aime pas* ou *Jean de la Lune*, au cinéma dans les adaptations de cette dernière pièce puis dans les scénarios d'*Une étoile disparaît*, *Félicie Nanteuil* ou *Mademoiselle X*. Quant au musical, il s'agit d'un genre de prédilection pour Achard, aussi bien dans sa version scénique que filmée. N'a-t-il pas été associé à la production de deux d'entre eux au cours de sa brève carrière américaine ? Ce genre comme les thèmes abordés délimitent donc un territoire familier. Achard en connaît suffisamment les règles pour savoir combien il présente de difficultés. Il faut assumer l'irréalisme de la démarche tout en touchant par la vérité des sentiments exprimés, doser les parties jouées et chantées, assurer le passage délicat du dialogue au chant et, enfin, se confronter aux maîtres hollywoodiens, dont Ernst Lubitsch n'est pas le moindre. Aussi le pari semble-t-il plus risqué que pour l'auto-adaptation de *Jean de la Lune*. Après tout, comme Achard le note, « une opérette est l'histoire de gens qui chantent et qui dansent sans raison valable¹³¹⁷... » Ce qui en constitue le charme peut se voir reproché son arbitraire. Le récit, placé sous le signe de la fantaisie et convoquant de nombreuses références, tresse donc savamment des lignes narratives et musicales.

La première version du scénario, découpage technique de cent-trente-et-une pages, est conservée au sein du fonds Achard¹³¹⁸. La seconde, plus précise puisqu'elle fait deux cent pages, est consultable à la Cinémathèque¹³¹⁹. Cet exemplaire dactylographié provient de la scripte, Suzanne Bon, qui a ajouté de nombreuses annotations et pages manuscrites¹³²⁰ témoignant de l'évolution du dialogue et du découpage au cours du tournage. Y sont adjointes des scènes intégrées après l'écriture de la seconde version ou destinées à remplacer des scènes initialement prévues.

Puisque Marie Cadalanu a déjà traité dans l'article qu'elle a consacré au film un certain nombre d'aspects – genre du film musical, dédain du réalisme, influence lubitschienne, autoportrait indirect à travers la figure d'Offenbach – nous allons confronter ces versions

https://www.auction.fr/_fr/lot/cinema-ensemble-de-3-photographies-706706#.WfcADVvWy70 (page consultée le 30 octobre 2017).

¹³¹⁷BnF, fonds Achard, note non datée, Correspondance à inventorier, n°5 [dossier rose].

¹³¹⁸BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, La Valse de Paris (131 p.).

¹³¹⁹Cinémathèque française, Bibliothèque du film, SCEM 2840-B865.

¹³²⁰Dans son article, M. CADALANU les confond avec une pré-visualisation témoignant d'« une tentative remarquable de donner une idée de l'univers visuel du film au sein même du texte du scénario » (art. cit., p. 79), assimilant l'écriture achardienne à celle de Jacques Prévert (cf. C. AUROUET, « Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert / L'exemple des *Visiteurs du soir* », in BOURGET J.-L., FERRER Daniel (sld.), *Genesis*, Paris, Jean-Michel Place, n°28, 2007, p. 127-146).

successives du scénario et le film afin de mieux comprendre comment Achard envisage son auctorialité. À cet effet, nous nous intéresserons à la caractérisation de son protagoniste – double dont l'art poétique rejoint celui de son créateur –, à sa conduite démonstrative de la narration et à l'évolution du découpage lors du tournage.

Le résumé suivant reprend un découpage en scènes présent dans les deux versions du scénario, en n'en conservant que les épisodes effectivement présents dans le film achevé. Les modifications, suppressions et ajouts significatifs seront indiqués au fil de notre analyse.

5.1.3.1 Argument

Une nuit de printemps. La chanteuse Hortense Schneider badine sans passion avec son confrère, Jean Berthelier. Elle n'a jamais rencontré son voisin, le musicien Jacques Offenbach, mais attend chaque soir impatiemment qu'il joue du piano (scènes 1-7).

À Berthelier, venu lui demander de faire passer une audition à Hortense, Offenbach expose son art poétique : sa myopie lui permet de poétiser un monde prosaïque et il est hanté par la mélodie de la « Valse de Paris »¹³²¹. Sa mère la lui chantait enfant mais il n'en connaît que les seize premières mesures (sc. 8). Alors qu'il erre dans les rues de Paris après avoir cassé ses lunettes, Offenbach entend le début de la valse interprété par une femme (Hortense Schneider) dont il ne perçoit que la silhouette fantomatique. Elle disparaît quand il veut s'en approcher (sc. 9-10). Hortense passe son audition. Dès les premières mesures de « La Chanson de Fortunio »¹³²², Offenbach reconnaît la voix de l'inconnue du Luxembourg. Hortense est engagée (sc. 11).

Le public fait un accueil triomphal à son interprétation du rôle de Gabrielle dans *La Vie parisienne*. Le général Danicheff, le duc de Morny et le Prince sont séduits (sc. 12-14). Ce dernier devient son amant (sc. 15). Berthelier est désespéré, Hortense ravie : la fable du Roi et du Savetier narrée par Offenbach fait écho à leur propre histoire (sc. 16). Morny découvre la relation entre Hortense et le Prince (sc. 17) et convainc ce dernier de la quitter (sc. 18-19). Désespérée, Hortense demande conseil à Offenbach. Il lui dicte la conduite qui doit lui permettre de reconquérir son amant : rompre la première, paraître indifférente et frivole (sc. 20). Le plan marche si bien qu'Hortense, exaspérée par la crédulité du Prince, le met à la porte (sc. 21-22). Offenbach s'inspire de l'anecdote pour improviser « Que les hommes sont bêtes » qu'il chante en duo avec Hortense (sc. 23). Persuadée – à tort – qu'elle est enceinte du Prince, elle parvient à convaincre Berthelier qu'il va être père (sc. 24).

Hortense rêve, seule, dans un café. Le reste de la troupe survient, dont Marie, jalouse d'Hortense. Hortense interprète l'air de « La Vendangeuse », en changeant les paroles pour mieux évoquer son amour naissant pour Offenbach. Or, arrivé à son tour, il prétend ne pas en saisir le sens (sc. 25). Les interprètes féminines de la troupe tentent à tour de rôle de séduire le compositeur, en vain (sc. 26-27). Dans la loge d'Hortense, il découvre des preuves indubitables de son amour pour lui : son portrait, la partition inachevée de « La Valse de Paris », un emploi du temps qui lui est tout entier consacré (sc. 28). Devant Hortense, il

¹³²¹Il s'agit en fait du duo entre le personnage éponyme et Pâris tiré de *La Belle Hélène*, II, 10. La valse de Paris est aussi la valse de... Pâris. L'auteur apprécie les jeux de mots, et les structures circulaires puisque le film s'ouvre et se ferme sur *La Belle Hélène*, c'est-à-dire l'œuvre censée permettre à Offenbach de transcender son amour douloureux pour Hortense à la fin du récit.

¹³²²« La Chanson de Fortunio » est interprétée par le personnage éponyme dans *Le Chandelier*, de MUSSET (II, 3, in op. cit., p. 397-398). Offenbach compose sa mise en musique pour une reprise de la pièce, en 1850. Il la reprend ensuite dans l'opérette homonyme, *La Chanson de Fortunio* (1861), conçue comme une suite du *Chandelier*, qui inspirera ensuite *Domino* d'Achard. Précisons que dans l'opérette d'Offenbach, l'héroïne se prénomme Laurette (et non plus Jacqueline, comme chez Musset), comme ce sera le cas dans la variation achardienne qui emprunte à la fois à Musset, à Pirandello et donc à Offenbach. Cet air établit un pont entre le musicien et le dramaturge, à travers une commune référence à Musset.

demeure pourtant distant (sc. 29).

Accompagnée par Offenbach, Hortense interprète à Fontainebleau, pour l'empereur et sa cour, la lettre de rupture de « La Périchole ». Triomphe (sc. 30). Une fête nocturne conclut la journée. À Offenbach amoureux, Meilhac conseille d'être prudent. Hortense et Jacques s'isolent pendant que s'ouvre le bal : ils s'avouent leur amour, il ôte ses lunettes et elle interprète pour lui « La Valse de Paris » dont ils entendent soudain la mélodie dans son entier. Derrière eux, les valseurs ne sont plus que des ombres (sc. 31).

Ivre de bonheur, Offenbach confond la loge des danseuses avec la sienne (sc. 32-33). Dans un café, il gifle le Général, croyant à tort qu'il a insulté Hortense (sc. 34). Après avoir affronté en duel le véritable offensé, le général est blessé. Hortense lui rend visite, éperdue de reconnaissance... (sc. 35-36). Dîner chez Hortense. Elle s'isole avec Offenbach et lui reproche sa jalousie. Il lui répond par la fable des deux domestiques, démontrant qu'il est dangereux de faire des concessions. Elle l'assure de sa fidélité en chantant (sc. 37-38). Le chien d'Hortense se précipite vers le Général, qui laisse échapper qu'il l'a « empêché de dormir toute la nuit ». Tous les convives se tournent vers Offenbach, qui demeure digne (sc. 39).

Le lendemain au théâtre, Offenbach apporte à Hortense un air composé spécialement pour elle, et qu'il lui demande d'interpréter avec la bêtise qui convient au rôle : « Ah que j'aime les militaires » (*La Grande-duchesse de Gérolstein*). Elle s'exécute mais jure de se venger. (sc. 40-43). Au cours des représentations de cette opérette, elle séduit successivement le Calife de Ramesousse (sc. 44-45) puis le Tsar (sc. 46-47) en se tournant vers eux pour interpréter l'air de « La Déclaration ». Le Tsar l'emporte et chasse le Calife (sc. 48). Offenbach reçoit les confidences du Calife grâce à un langage universel : la musique. Tous les amants d'Hortense se retrouvent dans son antichambre (sc. 49).

Offenbach confie au duc de Morny qu'il est désormais incapable de composer les airs qui savent si bien distraire Paris, tant son désespoir amoureux est grand (sc. 50). Morny convoque Hortense pour lui demander de sortir Offenbach de sa mélancolie (sc. 51-52). Quand elle tente de convaincre le compositeur de l'oublier, il lui répond par la fable du drap de lit confondu avec la voile de Tristan et Isolde : Hortense voudrait faire passer pour sincère un discours romantique que lui-même lui a appris. Elle lui conseille alors d'écrire pour elle un rôle à charge, seul moyen de se venger et de se guérir de son amour (sc. 53). Ce sera le rôle de la belle Hélène dans l'opérette du même nom, dont Hortense répète l'invocation à Vénus, avant de reprendre avec Offenbach « La Valse de Paris ». D'abord les danseurs, puis Hortense et Offenbach deviennent des ombres (sc. 54).

5.1.3.2 L'auteur et son double

Marie Cadalanu rappelle que le genre du film musical inspiré par la vie de compositeurs célèbres s'est épanoui à partir des années trente. Abel Gance (*Un grand amour de Beethoven*, 1936) ou Christian-Jaque (*La Symphonie fantastique*, 1941) ont participé à ce courant¹³²³. Leurs films exploitent abondamment la musique sans être véritablement des *musicals* dans la mesure où le chant n'est pas intégré à l'action afin d'en exprimer et prolonger les enjeux, contrairement à *La Valse de Paris*. De plus, le projet d'Achard trouve son originalité dans le choix de relater la vie d'un musicien, Offenbach, marginal parmi les grands compositeurs du XIX^e siècle. Pour le grand public, il n'incarne ni le génie romantique – contrairement à Beethoven – ni le génie national, à l'inverse de Berlioz à travers lequel le film de Christian-Jaque célébrait les valeurs françaises¹³²⁴. Offenbach ne peut être réduit à une nation, puisque

¹³²³*Ibid.*

¹³²⁴GARÇON François, *De Blum à Pétain*, Paris, Editions du Cerf / Corlet Publications, 2008, p. 124-125.

d'origine allemande mais menant toute sa carrière en France, ni à un genre : l'opéra-comique ou bouffe est un genre mixte. Ceci convient parfaitement à Achard dont un des talents est de *ne pas vouloir trancher* entre les genres et les publics. Tout à fait significatif de ce point de vue est le traitement de la grande scène d'inspiration, attendue dans toute biographie de compositeur et censée illustrer le mythe du génie romantique, auteur singulier envahi par un art transcendant. Gance et Christian-Jaque convoquent tous les *topoi* associés à l'inspiration romantique : l'élément déclencheur pathétique (mort, femme cruelle, maladie) se mêle à la violence de la tempête dans l'esprit du créateur, esclave de son art donc contraint de créer s'il veut échapper à la folie. Achard propose, quant à lui, des variations malicieuses sur le rapport entre la vie et l'art du créateur. De plus, le processus d'inspiration justifie constamment de mettre en relation la narration et les passages chantés, quand le musicien rencontre simultanément la femme et la mélodie rêvées (sc. 10) ou compose un chant commentant l'action (sc. 23 ou 40). Le délicat passage du dialogue au chant – un des enjeux majeurs du genre – trouve une justification plus naturelle dans le cadre du *musical* de coulisses, même si le chant intervient parfois sans justification réaliste (sc. 31 ou 38).

Derrière ce goût du mélange et de la fantaisie, les deux créateurs ont en commun une part plus secrète. La première rencontre entre Offenbach et Hortense (sc. 10 ; 11 min.►) convoque le souvenir d'une œuvre jamais citée dans *La Valse de Paris*, mais qu'elle hante pourtant : *Les Contes d'Hoffmann* (1881), organisé autour de la confrontation entre un créateur devenu personnage – Hoffmann – et les avatars de la cantatrice Stella. Cet opéra fantastique prolonge un Romantisme noir dont de nombreux thèmes sont repris dans la scène du jardin du Luxembourg. Comme le Nathanael de « L'Homme au sable », le personnage d'Offenbach est hanté par un souvenir d'enfance, la chanson rituellement interprétée par la mère au coucher, « une valse d'amour presque aussi dangereuse qu'un philtre¹³²⁵ » annonçant la rencontre d'une femme dangereuse. Ses paroles évoquent un monde onirique que le traitement visuel traduit d'autant plus légitimement que la myopie d'Offenbach lui permet de « marche[r] dans une sorte de rêve¹³²⁶ ».

Ce monde ambivalent, fascinant et illusoire, est hanté par les spectres – Hortense est « une ombre blanche, presque un fantôme¹³²⁷ » (cf. doc. 28 : phot. 3) – et par les doubles : Offenbach confond une nymphe de pierre avec Hortense, trompeuse et insaisissable Galatée (phot. 5) au même titre que l'Olympia imaginée par Hoffmann¹³²⁸. Un motif, pourtant, s'inverse : dans l'opéra d'Offenbach, le personnage d'Hoffmann confond la poupée avec une femme de chair et de sang parce qu'il la regarde avec des lunettes ensorcelées, qui se brisent en même temps que l'enchantement (I, 13) ; dans le film, le personnage d'Offenbach confond la statue et la femme parce qu'il a brisé ses lunettes (sc. 9). Dans une scène supprimée, située juste avant leur rencontre, il dialoguait même avec son propre double, prenant son reflet pour un passant¹³²⁹. Chaque fois que revient la valse de Paris – au générique, puis aux scènes 10, 31 (phot. 15) et 54 (phot. 23) – elle demeurera associée à un ballet d'ombres. Le prélude de l'auto-adaptation avortée de *Six personnages en quête d'auteur* a pu inspirer les œuvres achardiennes où surgissent des interprètes fantomatiques (cf. *supra* 1.2.2.2). Évoluant dans un climat onirique, ces créatures hantent leurs partenaires ou créateurs, comme dans *Le Corsaire*, *Félicie Nanteuil* ou *Mademoiselle X*.

¹³²⁵Découpage technique, seconde version, p. 20.

¹³²⁶*Ibid.*, p. 25.

¹³²⁷*Ibid.*

¹³²⁸*Ibid.*, p. 30.

¹³²⁹*Ibid.*, p. 23-24.



Doc. 28 : photogrammes extraits de *La Valse de Paris* (1950) : l'auteur et sa muse (3-5, 8, 17) ; rhétorique visuelle (2, 6-7, 9-12, 16, 18-23) ; film musical (3, 13-15, 23).

L'adaptation filmée de *Peter Ibbetson* a pu également marquer Achard¹³³⁰ par son récit tragique et onirique : l'association du rêve et de la grille séparant les amants se retrouve dans la scène 10 de *La Valse de Paris* (phot. 3 et 4). Pirandello comme Hathaway postulent la porosité des frontières séparant la réalité de la fiction ou du rêve. Il n'est donc pas indifférent qu'une grille s'interpose d'abord entre le compositeur et son interprète, avant que le film ne suive leur progressif rapprochement, éphémère puisque ce sont leurs ombres qui se rejoignent, à la fin du film (phot. 23). Comme le rappelle Jacques à Hortense, à deux reprises (sc. 20 et 53 ; 35 et 87 min), « ce qui est beau dans l'amour, c'est qu'il meurt¹³³¹. » La première fois, il lui offre une réplique destinée à leurrer le Prince, la seconde une conclusion mélancolique. Achard, après Offenbach, propose une méditation ludique et crépusculaire sur la création, et sa capacité à transcender les antagonismes.

À travers son double, Achard met ainsi en évidence la dualité d'un auteur – Offenbach comme lui-même – fantaisiste et mélancolique. Ces deux pôles s'opposent et s'alimentent tour à tour. Le récit organise la lutte entre le sens de la fête et la tentation du désespoir, qui menace de triompher à la fin du film : Offenbach ne peut plus créer, Paris « est moins gai depuis quelque temps¹³³² » et le récit peine à retrouver son élan, si ce n'est au prix d'artificielles accélérations burlesques (sc. 47 et 48 ; 76 à 78 min.). Grâce à l'intervention (sc. 50-52) d'un adjuvant – ou d'un *deus ex machina* car seul Morny impose son autorité à tous et toutes – la fantaisie l'emporte. Or, si l'écriture est une catharsis, c'est la douleur qui inspire une œuvre joyeuse : *La Belle Hélène*. Plutôt que superficielle, l'opérette d'Offenbach est « une irrégulière qui plaisait par son incessante bonne humeur, mais qui se laissait aller aussi à des moments de mélancolie, pendant lesquels elle était aussi sincère que quand elle riait¹³³³. » Voilà pourquoi Achard a pu lui emprunter la mélodie et les paroles de « La Valse de Paris », cœur romantique d'un film dénonçant pourtant, comme l'œuvre d'Offenbach, les mensonges romantiques. En témoigne la fable du drap de lit (sc. 53).

Parmi les caractéristiques partagées par le cinéaste et son alter ego, la myopie illustre si bien cette dualité qu'elle traduit leur art poétique commun (sc. 8 ; 8 min.) :

Je suis d'une myopie extravagante, mais utile. Elle me sert à ne pas voir mes embêtements. [...]

J'enlève mes lorgnons et je me dis "Je ne veux pas voir ça". [...] Alors la réalité disparaît. Les choses perdent leur redoutable précision et s'enfoncent dans une brume extrêmement poétique¹³³⁴.

Dans les deux versions du scénario, il était prévu que l'image accompagne ce discours en adoptant le point de vue d'Offenbach jusqu'à devenir floue, traitement repris pour la séquence du jardin du Luxembourg. À l'exception d'un plan rapproché d'Hortense (phot. 4), le film renonce à ce parti-pris que le spectateur aurait pu attribuer à une défaillance du chef opérateur, et qui rendait l'allégorie de la myopie trop littérale donc restrictive. Au delà du visuel, la double perception – objective d'une réalité prosaïque/subjective d'un monde poétisé – montre comment l'art transforme une fragilité (la myopie, le désespoir amoureux, l'apparente superficialité) en prisme transfigurant la triste réalité. L'allégorie est la première d'une série. À trois reprises, Jacques passe par des fables (sc. 16, 38 et 53) pour faire prendre conscience à Hortense de ses errements. Hanté puis torturé par sa muse, il en est également le mentor, « lui

¹³³⁰M. ACHARD saluait la réussite et l'originalité du film d'Henry Hathaway dans son bilan de la production cinématographique américaine pour la saison 1935-1936, *Marianne*, n°200, 19 août 1936, p. 11.

¹³³¹Découpage technique, seconde version, p. 83 et 193.

¹³³²*Ibid.*, p. 188.

¹³³³SCHNEIDER LOUIS, *Les Maître des l'opérette française : Offenbach*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1923, repris in *Programme de salle n°42 : La Belle Hélène*, Grand théâtre de Genève, 2015, p. 28.

¹³³⁴Découpage technique, seconde version, p. 18.

dict[ant] sa ligne de conduite comme un professeur à son élève¹³³⁵ ». À partir de 1948, Marcel Achard entame une relation tumultueuse avec l'actrice Mélina Mercouri, à qui il dédiera *Le Moulin de la Galette* (1951) puis *Les Compagnons de la Marjolaine* (1952). L'écriture puis la réalisation du film sont contemporaines d'une passion qui le rapproche d'autant plus de son alter ego de fiction.

Comme Achard, dont l'approche biographique est fantaisiste, le personnage d'Offenbach peut, avec ses fables, inventer à condition de ne pas trahir l'essentiel, qu'il vaut mieux laisser deviner plutôt que de l'explicitier. Le narrateur propose des paraboles, donc des énigmes qui se refusent à trop fermer le sens, en privilégiant la restriction du point de vue et l'ellipse.

5.1.3.3 L'art du narrateur

Cet art était d'emblée mis en abyme dans la première version du scénario par une séquence introductive supprimée à partir de la seconde version. Situé à l'époque contemporaine, ce prologue¹³³⁶ introduit une figure de narratrice, aïeule indigne opposant sa propre version des amours de Jacques et d'Hortense à celle, moralisatrice, colportée par un milieu bourgeois – incarné notamment par le maître de maison, Robert – dont elle dénonce violemment l'hypocrisie. Après avoir fait fuir tous les convives, elle expose son récit à sa petite-fille :

La Grand'Mère. - *Ça a été un grand amour, un amour de légende... Seulement avec une fille comme elle, tu sais...*

Robert, off. - *Ne la crois pas ! Il n'y a pas un mot de vrai !*

La Grand'Mère. - *Ça a commencé drôlement. Ce soir-là, elle en embrassait un autre...*

*Fondu*¹³³⁷

Ce dispositif était déjà exploité dans *La Femme en blanc* (1933), où le retour en arrière était lancé à la fin du premier acte par une narratrice. Le fondu occupe ici la même fonction que le rideau assurant le passage du récit verbal à sa représentation subjective. Avant l'apparition du personnage d'Offenbach, la Grand'Mère figurait un premier alter ego de l'auteur, avec lequel elle partageait plusieurs caractéristiques : capacité à restituer un monde disparu, qu'elle incarne d'ailleurs ; insolence qui lui fait préférer la défense des figures scandaleuses au respect des bienséances et des préséances ; liberté de ton. Il n'est pas indifférent que la seconde version du découpage substitue à cette grand-mère indigne, dont l'esprit n'aurait pas eu « à se soucier trop de chronologie et d'exactitude¹³³⁸ », l'ombre d'Achard revendiquant dès le générique (►) « les libertés [qu'il a] prises avec la vérité¹³³⁹ », revendication réaffirmée lors de la sortie du film¹³⁴⁰. Grâce à cette substitution, il arrache un de ses masques pour revendiquer sa double auctorialité : se succèdent l'ombre de l'auteur-filmeur (phot. 0) puis celle de l'auteur-scripteur (phot. 1) dialoguant avec l'auteur-personnage (Offenbach).

Cette subjectivité revendiquée participe de l'art du conteur, qui refuse de s'effacer derrière son récit. Il hérite en cela du premier Lubitsch qui n'hésitait guère, jusqu'au milieu des années

¹³³⁵*Ibid.*, p. 82.

¹³³⁶Découpage technique, première version, p. 1-8.

¹³³⁷*Ibid.*, p. 7-8.

¹³³⁸ACHARD M., réponse à Max FAVALELLI, in « Marcel Achard ressuscite le Paris d'Offenbach », 14 avril 1949. BnF, dossier de presse R Lupp 3067.

¹³³⁹Découpage technique, seconde version, p. 2.

¹³⁴⁰CADALANU M., art. cit., p. 76-77.

trente, à manifester son contrôle démiurgique¹³⁴¹. Cela se manifeste surtout dans la première version du découpage de *La Valse de Paris*, avant que les normes d'écriture scénaristiques n'aboutissent à une seconde version plus factuelle. Dans la première, l'utilisation ponctuelle de la première personne du pluriel associe fortement le scripteur à un collectif qu'il faudra convaincre et entraîner. Avant les futurs spectateurs du film, ce sont les collaborateurs artistiques dont sont sollicités tantôt la mémoire :

Hortense et Offenbach entrent par la petite porte vitrée du couloir [de l'antichambre du duc de Morny].

*Le laquais que nous avons déjà vu se précipite vers eux*¹³⁴².

tantôt la capacité à visualiser les descriptions imaginées par l'auteur :

L'Empereur et l'Impératrice sont assis dans des fauteuils le dos tourné au château. Ils sont entourés du duc de Morny, de la duchesse, de la Princesse Mathilde, du prince Napoléon (Plonplon) et d'une vingtaine de personnes triées sur le volet dont la princesse de Metternich. [...]

Le pavillon [de l'île d'amour] est décoré avec goût. [...]

Sur la berge une foule grouillante que nous nous efforcerons de ne découvrir qu'à peine.

*À gauche d'Hortense, entre la balustrade et le pavillon, Offenbach conduit l'orchestre que nous voyons se détacher sur un fond de verdure*¹³⁴³.

tantôt, enfin, une appréciation distancée donc ironique des péripéties :

*L'avant scène [où se battent le Tzar et le Tzarévitch] a l'air d'un guignol et ce qui s'y déroule n'est pas pour nous faire changer d'avis*¹³⁴⁴.

Ces trois occurrences de la première personne sont associées aux fastes du pouvoir impérial (Morny, la cour de Napoléon III (phot. 14), l'empereur russe et son héritier (phot. 21)). Le narrateur scénaristique pose sur eux un regard amusé, dont témoigne exemplairement le dernier exemple. Il signale que la comédie se joue autant côté salle que côté scène. Posture logique puisque ce narrateur est censé, dans cette première version du découpage technique, constituer un relais de la Grand-mère qui lançait, dans la séquence d'ouverture, leurs quatre vérités aux puissants convives (général, prince ou princesse¹³⁴⁵). Il fournit également de précieuses indications au chef-opérateur, qui doit évoquer « une sorte de rêve¹³⁴⁶ » quand Offenbach pose son regard myope sur le jardin du Luxembourg, au décorateur et au costumier, qui devront « tâcher de retrouver le charme d'un Constantin Guy¹³⁴⁷ » pour reconstituer l'ambiance du parc de St-Cloud sous le Second Empire, ou aux acteurs :

*Un silence. Le prince souffre visiblement. Hortense l'observe sournoisement. Elle est blessée de le voir pris au piège d'Offenbach. Elle l'en méprise un peu*¹³⁴⁸.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 77-79.

¹³⁴² Découpage technique, première version, p. 72 (scène supprimée).

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 83 (sc. 30). C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 121 (sc. 47).

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 3-4.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 23 (sc. 10).

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 42 (sc. 17).

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 60. Cette scène est supprimée dans le film et remplacée par une version alternative (sc. 21).

L'évocation d'une intériorité complexe, déchirée entre des désirs contradictoires, rapproche davantage ce dernier passage d'une narration romanesque que d'une didascalie théâtrale. Le théâtre d'Achard (*Domino*) ou de Bernstein (*Mélo*) proposait déjà, avant-guerre, des didascalies hybrides témoignant de l'influence du modèle romanesque. Quoi d'étonnant à ce qu'elles soient reprises pour un art, le cinéma, empruntant à la fois aux structures romanesque et théâtrale ?

En même temps que la présence d'un auteur contrôlant tous les aspects de la production, s'affirme celle d'un narrateur – d'abord scénaristique, puis filmique si le réalisateur transcrit les prescriptions du scénariste – se manifestant par le déploiement d'une rhétorique visuelle : synecdoque, quand le pied (sc. 2 ou 24) ou la main (sc. 24 (phot. 12)), filmés en gros plan, suffisent à caractériser la personnalité ou la perplexité de Berthelier ; échos, quand se répètent ces gros plans sur le pied mal chaussé (phot. 2 et 11), le travelling parcourant l'antichambre de Morny ou le petit chien blanc (phot. 16 et 17) trahissant, comme dans *La Veuve joyeuse*, les désirs secrets de sa maîtresse ; effets de contraste ou de continuité soulignés par le raccord, d'une scène à l'autre, entre deux bouquets (sc. 14 à 15 ; phot. 6 et 7), deux cigares (sc. 19 à 20, raccord supprimé dans le film) ou deux états d'une calèche (sc. 21 à 22 ; phot. 9 et 10)... Ces procédés témoignent d'un goût lubitschien¹³⁴⁹ pour la variation, jouant sur les attentes du spectateur pour mieux les déjouer.

Ce goût peut être rapproché de la structure de la valse. Fredonnant les premières mesures de « La Valse de Paris », dans les rues nocturnes de la capitale, Offenbach « entend inlassablement les huit premières mesures orchestrées différemment et de façon de plus en plus saisissante comme dans "le Boléro" de Ravel ». À l'image de son double fictif, Achard semble rêver d'une œuvre fondée sur la répétition d'un motif, au point de mettre en péril la construction dramatique de certaines de ses pièces (cf. *supra* 2.2.1). Elles empruntent leurs titres, comme *La Valse de Paris*, à cet univers musical exploitant des structures circulaires populaires ou savantes : chanson, fugue, boléro, valse dénotant étymologiquement le fait de tourner¹³⁵⁰. Le film musical emprunte à l'opérette la mise en relation d'un duo central avec un chœur chantant ou un groupe de danseurs. Achard organise ainsi des échos entre ses solistes et la troupe qui les accompagne dans la plupart des numéros (sc. 12, 14, 25, 31, 40 ou 54), structure musicale autorisant reprises et variations. Certes, lors du récital de Fontainebleau (sc. 30, 49 min.), Hortense chante seule, mais c'est alors la conception spatiale qui exploite la circularité : la diva est au centre du lac, sur l'île d'amour ; face à elle, la cour a pris place sur une terrasse circulaire (phot. 14) ; les courtisans évoluent dans des barques, autour de l'île (phot. 13). Enfin, tous ces numéros musicaux ne chantent pratiquement qu'un seul thème : celui des amours, repris dans les refrains, puis de chanson en chanson. Le récit est à l'unisson. Il ne cesse de faire se répéter les amours, explicitement – quand Hortense utilise la même stratégie et le même air pour séduire successivement le Calife (sc. 44-45), puis le Tzar (sc. 46-47), répétition soulignée par le découpage (phot. 18-21) – ou plus subtilement, quand se croisent les couples formés par les protagonistes et par des figurants (sc. 1, 9 ou 10). Lorsque tous les amants d'Hortense se réunissent dans son antichambre, peu de temps avant la fin du film, la caméra s'élève afin de saisir, en plongée, leur disposition semi-circulaire parfaitement symétrique. Les rideaux du premier plan évoquent une scène théâtrale (phot. 22), où se joue la ronde des amours. Théâtralité, circularité et dédoublements se rejoignent et participent, de manière très classique, à la structure du film.

Le systématisme du motif circulaire rappelle qu'un méga-narrateur ou grand imagier

¹³⁴⁹D'autant qu'une autre variation s'inspire explicitement de *La Veuve joyeuse*. Le valet que gifle régulièrement le général porte le même prénom que le valet de Danilo : Michka.

¹³⁵⁰Article « Valse », in REY A., *op. cit.*, tome IV, p. 1741.

organise le récit, même si cette circularité ne peut guère passer pour originale. Elle convient à un créateur qui préfère renouveler plutôt que de révolutionner, et à une œuvre musicale tournée vers un passé rêvé.

5.1.3.4 L'écriture à l'épreuve du tournage

La première version du scénario établissait une structure solide, soigneusement élaborée. Elle tenait compte à la fois des reproches adressés par les critiques dramatiques à la structure des pièces achardiennes, et des attentes des spectateurs de cinéma. Achard a souligné dans ses articles que ceux-ci manifestaient davantage d'impatience que les spectateurs de théâtre devant les ralentissements du rythme. Il a pu tirer parti des leçons de ses maîtres – Molière, Feydeau, Chaplin ou Lubitsch – comme de ses collaborations avec des scénaristes aguerris.

Cette structure va peu évoluer par la suite, même si elle va gagner en efficacité. Dès la seconde version du scénario (sc. 1) et surtout dans le film (sc. 16, 31, 48), son rythme s'accélère grâce à la suppression de débuts ou de fins de scènes. Dans les scènes 16 ou 20, une part importante du dialogue disparaît. Dans la scène 20, au cours de laquelle Hortense craignant d'être abandonnée par le prince demande conseil à Offenbach, près d'une page de dialogue s'évanouit entre les première et seconde versions. Raccourcie, la leçon de coquetterie prodiguée par le compositeur ne devient pas seulement plus dynamique. Elle atténue l'infantilisation de son interprète féminine. Ce qui est conservé du dialogue connaît des évolutions sensibles, infléchissant leur relation :

Première version	Seconde version
Offenbach. - <i>Et dis-lui tout de suite : "Mon cher, j'ai une bien mauvaise nouvelle à vous annoncer, je pars..."</i>	Offenbach. - <i>... tu vas lui dire que tu pars.</i>
Hortense. - <i>Comment, je partirai ?</i>	Offenbach à partir de ce moment-là, lui dicte sa ligne de conduite comme un professeur à son élève et Hortense répète docilement la leçon.
Offenbach, furieux. - <i>Bien sûr que non. Et ma musique (comme à une enfant). Je ne t'explique pas ce que tu dois faire, je t'explique ce que tu dois dire.</i>	Hortense. - <i>Comment, je vais vraiment partir ?</i>
Hortense. - <i>Ah! bon... (elle enregistre) Une mauvaise nouvelle... Je pars...</i>	Offenbach. - <i>Bien sûr que non. Et ma musique... Je ne t'explique pas ce que tu dois faire, je t'explique ce que tu dois dire.</i>
Offenbach. - <i>Et savez-vous pourquoi je pars ?... Je me suis trompée, je ne vous aimais pas... autant que je croyais.</i>	Hortense. - <i>Ah ! Bon. Alors je dis que je pars...</i>
Hortense. - <i>Il va avoir de la peine ! [...]</i>	Offenbach. - <i>Parce que tu n'es pas sûre de l'aimer.</i>
Offenbach. - <i>Il ne serait peut-être pas mauvais d'ajouter qu'au fond , tu ne l'as jamais vraiment aimé !</i>	Hortense. - <i>Oh !... Parce que je ne suis pas sûre de l'aimer.</i>
	Offenbach. - <i>Tu l'as cru, mais tu t'es trompée.</i>
	Hortense. - <i>Je l'ai cru, mais je me suis trompée.</i>
	Offenbach. - <i>D'ailleurs, ce n'est pas ta faute, tu es menteuse et tu ne peux pas rester fidèle...</i>

Hortense. - *Il ne me croira pas.*

Offenbach. - *Il te croira si tu ajoutes par exemple :*

"Il faut que je sois franche avec vous, je suis menteuse."

Hortense. - *Ah ! Oui, très bien...*

Offenbach. - *"Je suis menteuse et je ne peux pas être fidèle". Et alors, pour qu'il n'y comprenne plus rien, tu lui rendras sa rivière.*

Hortense. - *Ah¹³⁵¹ !*

Hortense. - *Je suis menteuse et je ne peux pas rester fidèle.*

Offenbach. - *Ajoute pour finir que ce qui est beau dans l'amour, c'est qu'il meurt.*

Hortense. - *Comme c'est bien vous, ça, avec votre goût de ce qui est éphémère¹³⁵².*

Les didascalies précisent qu'Offenbach s'adresse à Hortense « comme à une enfant » dans la première version, « comme un professeur à son élève » dans la seconde. Et partant, la femme-enfant se montre rétive, obtuse, aveuglée par ses sentiments tandis que la femme-élève se révèle à la fois plus fine et et plus docile : là où la première Hortense réplique par des protestations ou des exclamations, la seconde reprend plus régulièrement le texte soufflé par son mentor. Dans la scène filmée (34 min.►), l'interprétation d'Yvonne Printemps (yeux levés au ciel, bouche entrouverte, mains jointes ou agitées) suffira à rendre sensible les réticences de son personnage, apportant à la scène – désormais organisée sur l'opposition entre ce que dit Hortense et ce qu'elle ressent mais se refuse à dire – une saveur nouvelle. Le réalisateur renonce d'ailleurs au très gros plan sur les visages prévu par le découpage final, conservant le plan rapproché (phot. 8) jusqu'à la fin : la relation entre les deux personnages, et leurs interprètes complices, s'exprime également à travers les corps, les gestes. Les mains d'Offenbach, en particulier, s'agitent comme celles d'un chef d'orchestre conduisant sa soliste.

Cette structure répétitive rendrait plus mécaniques le dialogue et son interprète féminine (qui rejoint, une fois de plus, l'Olympia des *Contes d'Hoffmann*), si l'énonciation n'avait évolué. À partir de la seconde version, Offenbach ne souffle plus à Hortense ses répliques à la première mais à la deuxième personne du singulier. Cela impose une adaptation énonciative, certes minimale mais qui correspond déjà à un processus d'appropriation, et non plus simplement de répétition. Par ailleurs, le discours d'Hoffmann, désormais clairement adressé à sa destinataire, prend une double signification. Il n'est plus uniquement un texte donné pour une représentation à venir impliquant Hortense et le Prince, mais également un commentaire au présent sur la relation naissante entre Hortense et Offenbach. Ce dernier signifie à sa muse qu'il la connaît peut-être mieux qu'elle ne se connaît elle-même : « tu n'es pas sûre de l'aimer », « tu es menteuse et tu ne peux pas rester fidèle... ». Parce que l'échange a pris une dimension plus personnelle, le trait d'esprit – « ce qui est beau dans l'amour, c'est qu'il meurt » – devient ambivalent : à la fois stéréotype romantique et moralité mélancolique, annonçant l'issue des amours entre Jacques et Hortense, ce qui justifie d'autant mieux sa reprise finale (sc. 53). Dans le film, le commentaire d'Hortense sur cette moralité si offenbachienne est supprimé. Le dialogue se conclut, du coq-à-l'âne, par un retour brutal de l'Hortense pragmatique, élève surpassant finalement son maître :

Hortense. - *Et si je lui faisais croire que je le quitte pour le duc de Morny ?*

¹³⁵¹Découpage technique, première version, p. 55-56.

¹³⁵²Découpage technique, seconde version, p. 82-84.

Offenbach. - *Je vois que je n'ai plus rien à t'apprendre !*

De la première version, où cette initiative finale d'Hortense était développée sur une page¹³⁵³, au film, où elle se limite à deux répliques, la tendance à la concision et à l'ellipse est très nette. Elle illustre la brièveté et l'efficacité attendues du dialogue cinématographique. Marcel Achard semble atteindre le sommet de son art de dialoguiste cinématographique à cette époque, alors que l'art du dramaturge décline. Les dialogues de *La Valse de Paris* participent plus rigoureusement de la structure du récit que dans la plupart des pièces d'après-guerre. Sans doute la recherche de concision, dont Achard notait paradoxalement au début des années trente qu'elle caractérisait l'art du dialoguiste tout en héritant des meilleurs auteurs dramatiques, va-t-elle de pair avec une plus grande exigence.

Cette évolution vers davantage de simplicité touche également le découpage du film, après un détour marqué vers la complexité sensible dans la seconde version. Si celle-ci est plus longue d'un tiers bien que les dialogues en soient plus concis, ce n'est pas uniquement à cause de la plus grande précision du découpage et des indications de mise en scène, mais également parce que ce découpage est devenu plus complexe. Des travellings virtuoses suivent souvent un figurant (couple d'amoureux, déménageur, valet ou convive) dont la principale fonction est de justifier l'exploration d'un vaste espace (sc. 1, 8, 18, 25, 26 ou 31) tout en servant de relais – par sa faible caractérisation même – au narrateur. Au début de la scène 31, le scénariste précise d'ailleurs l'effet attendu pour le long mouvement de caméra décrit sur une page et demi, que son ambition rapproche des arabesques lubitschiennes¹³⁵⁴ ou ophulsiennes¹³⁵⁵. Il s'agit d'associer le futur spectateur à une entité – l'invité anonyme et indéfini, dont le spectateur ne verra d'abord que le dos avant d'en adopter le point de vue – qui explore le jardin anglais de Fontainebleau en découvrant au fur et à mesure les différents protagonistes :

245 – P.G. TRAVELLING (*Travelling à embranchements*)

*Un bosquet éclairé. On cadre au P.P. de dos un invité. Il se dirige vers le bosquet, l'appareil TRAVELLING AVANT avec lui et, gagnant sur lui, le dépasse. Ainsi on pourra avoir l'impression qu'un invité, se promenant découvre petit à petit l'ensemble de la fête*¹³⁵⁶.

Le scripteur prescrit l'irruption régulière de figures jouant le rôle de relais diégétiques. Narrateurs ou plutôt monstateurs filmiques, plus que personnages, ces relais rappellent la présence d'un auteur premier – le scénariste – qui n'entend pas laisser oublier son rôle actif dans la genèse du projet. L'allégorie de la myopie énoncée par Offenbach, autre relais de l'auteur, au début du film prend une nouvelle portée : c'est grâce à l'affirmation d'un regard, d'une ocularisation singulière dont auraient dû témoigner les plans volontairement flous autant que les travellings complexes imposant une traversée arbitraire de l'espace, que l'auteur rappelle sa présence et sa primauté¹³⁵⁷.

¹³⁵³Découpage technique, première version, p. 57.

¹³⁵⁴Songeons seulement au long mouvement de caméra parcourant, dans les deux versions de *La Veuve joyeuse* (30 min.), la façade de l'hôtel parisien où logent Sonia et Danilo. Il découvre l'intimité des deux amants à travers les fenêtres, comme le fera quinze ans plus tard Max Ophuls dans le plan liminaire de « La Maison Tellier ».

¹³⁵⁵Si ce mouvement peut être rapproché de celui qui ouvre le second épisode du *Plaisir*, il faut signaler que M. Achard et Max Ophuls avaient déjà collaboré, juste avant l'invasion de la France par l'Allemagne, sur un premier projet, suffisamment avancé pour que son tournage imminent soit annoncé dans la presse : *La Grande Traversée*, projet évoqué par C. BEYLIE, in *op. cit.*, p. 200.

¹³⁵⁶Découpage technique, seconde version, p. 128. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁵⁷Rappelons qu'Alexandre Astruc a participé à l'adaptation puis à la réalisation – en tant qu'assistant – de *Jean de la Lune* (1948) quelques mois après avoir exposé, dans l'article « Naissance d'une nouvelle avant-garde », son concept de caméra-stylo.

La seconde version accumule ces travellings, souvent absents ou moins ambitieux dans la première version. Au départ, l'air de la colonelle, lors de la création de *La Vie Parisienne* (sc. 12), devait être filmé avec une alternance de plans larges de la scène et de la salle, interrompue par deux plans plus rapprochés sur Hortense puis le Prince. Une page et demi suffit à exposer ce découpage¹³⁵⁸. Dans la seconde version, il occupe quatre pages et demi¹³⁵⁹. Un premier plan à la grue doit désormais traverser l'opéra en passant d'un plan rapproché d'Hortense à la loge du Prince (plan 58). Le plan suivant effectue le mouvement inverse.

Autre témoignage de la complexité accrue du découpage dans la seconde version, nombre d'échanges sont fractionnés par des champs-contrechamps. Ils soulignent d'autant mieux l'évolution des relations entre les personnages qu'ils sont souvent subjectifs. Lors de l'entretien entre Morny et le Prince (sc. 19), l'alternance des plongées et des contre-plongées rappelle ainsi le déséquilibre hiérarchique. La plupart du temps, à la série des champs-contrechamps succède à la fin de l'échange un plan réunissant les deux personnages, plan très rapproché d'Hortense et Jacques quand s'affirme leur complicité (sc. 20 ou 22) ou plan large de Morny et de son interlocuteur à partir du moment où le duc, parvenu à imposer sa volonté, n'a plus besoin d'affirmer sa préséance (sc. 19 ou 52). L'écriture cinématographique est ici démonstrative, comme si le visuel compensait le caractère plus elliptique du dialogue.

Or, le film renonce pour partie à ce découpage ambitieux et signifiant. Sont supprimés notamment certains mouvements de caméra virtuoses au profit de panoramiques ou d'un fractionnement en plusieurs plans. Plusieurs explications peuvent être avancées. La première est attribuable à la lourdeur de toute production cinématographique. Le respect du plan de travail incite à renoncer à des idées trop ambitieuses. De nombreux plans à la grue (plans n°60, 72, 73, 94 ou 129) ont été ainsi rayés par la scripte sur le découpage, signe d'un renoncement tardif. Achard avait d'ailleurs, pour ce dernier plan particulièrement complexe¹³⁶⁰, prévu dès le découpage une solution de repli puisqu'un *nota bene* précise : « Voir avec le directeur de la photographie s'il n'y pas lieu de tourner quelques-uns des plans ci-dessus en transparence¹³⁶¹ », solution effectivement retenue. La seconde explication tient peut-être aux normes esthétiques en vigueur, motivant la disparition de la plupart des plans volontairement flous (sc. 8 et 10) prévus par le découpage. Parti-pris lubitschien, lors des séquences situées à l'opéra de longs passages scéniques demeureraient hors-champ, tandis qu'étaient filmés les spectateurs masculins captivés par le chant *off* d'Hortense (sc. 12 ou 14). Finalement, des plans de coupe ajoutés en annexe¹³⁶² du découpage initialement prévu, permettent de raccourcir ces passages pour mieux donner à voir la scène, évidemment plus spectaculaire que ses spectateurs. L'auteur, conscient de l'audace de sa démarche, a prévu une version alternative plus conforme aux normes de production.

L'ellipse lubitschienne fait pourtant retour grâce à la suppression de la scène 22 initialement prévue¹³⁶³, donnant à voir l'application pratique des leçons prodiguées par Offenbach à Hortense. La remplace le récit qu'en fait le Prince, après avoir été chassé par celle-ci¹³⁶⁴. L'auteur évite la redite tout en privilégiant le suspense. Il faut attendre la fin de ce récit pour comprendre pourquoi l'absence du Prince a été si longue et pourquoi Hortense, qui voulait le

¹³⁵⁸Découpage technique, première version, p. 33-34.

¹³⁵⁹Découpage technique, seconde version, p. 40-44.

¹³⁶⁰*Ibid.*, p. 67-68 (plan 129) : la caméra filme en plan large le parc de Saint-Cloud. Dans le même plan, la calèche transportant Hortense et le prince se dirige vers l'objectif, puis un travelling arrière permet de suivre le début de leur conversation.

¹³⁶¹*Ibid.*, p. 71.

¹³⁶²*Ibid.*, p. 53 (bas de la page).

¹³⁶³*Ibid.*, p. 85-90.

¹³⁶⁴*Ibid.*, scène 22 alternative, placée à la fin de la seconde version du découpage.

reconquérir, l'a finalement chassé. De même, la plus grande simplicité du découpage ne rompt pas avec Lubitsch dans la mesure où elle rejoint l'évolution du maître vers une plus grande discrétion des effets, à partir de la fin des années trente. À de nombreuses occasions, un seul plan suffit là où quatre à six étaient prévus par le découpage technique (sc. 17, 19, 23...). L'évolution vers une esthétique scénique permet d'exploiter la continuité de la mise en scène et la complicité entre les acteurs. En l'occurrence, le découpage théorique a dû se soumettre à la réalité du plateau et aux propositions d'acteurs venus du théâtre.

Les quelques plans complexes conservés prennent une importance d'autant plus grande. Signalons le premier plan du film (2 min. ►). Il projette le spectateur dans le récit grâce à un travelling arrière entraîné par la course d'un premier couple de figurants, qu'il abandonne pour découvrir un second couple : les amours d'Hortense et Berthelier, loin d'être singulières, prennent place dans la ronde des amours¹³⁶⁵. Les travellings traversant l'opéra (sc. 12) ou l'antichambre du duc de Morny encombrée par la foule des courtisans (sc. 18) sont également conservés, même si simplifiés, car ils embrassent des espaces sociaux caractéristiques d'une époque révolue. Par contre, le long travelling suivant un invité anonyme à travers le jardin anglais de Fontainebleau disparaît. Autre évolution ambitieuse maintenue jusqu'au tournage, les nombreux danseurs ajoutés à partir de la seconde version (sc. 12, 14 ou 54) font de *La Valse de Paris* un film pleinement chantant et dansant. Le réalisateur aura identifié, parmi les ambitions du scénariste, les plus essentielles qui ne sont pas nécessairement les plus démonstratives.

5.1.3.5 La valse des adieux

Avant la sortie du film, Marcel Achard exprima son désir de se spécialiser désormais dans un « genre trop peu pratiqué [en France]. Le film musical¹³⁶⁶ ». Malheureusement, il fut déçu par les résultats commerciaux de *La Valse de Paris*¹³⁶⁷. Il ne réalisera pas de troisième film.

Son projet ambitieux, apparemment sans lendemain, trouvera des échos quand Ophuls annoncera, peu de temps avant sa mort, son envie de créer en Europe un « film musical, à l'exemple des films américains que j'aime beaucoup », à partir de « n'importe quoi d'Offenbach : ça c'est vraiment la musique de ma vie¹³⁶⁸ » ; quand Renoir, après s'être vu proposé de réaliser une vie d'Offenbach, signalera au producteur l'existence de l'« excellent film » écrit et réalisé par Achard¹³⁶⁹ ; ou quand ce dernier participera, à la fin de sa vie, à un projet de série consacrée à Offenbach, pour l'ORTF. Les treize épisodes de vingt-six minutes suivent cette fois-ci toute la vie du compositeur en respectant la chronologie. Des passages musicaux ponctuent bien entendu le récit¹³⁷⁰. Après avoir évoqué l'enfance puis le départ vers Paris, le premier épisode s'achève sur une nouvelle version de la première audition d'Hortense Schneider devant Jacques Offenbach. De la scène écrite pour le film n'est repris que ce conseil adressé par le compositeur à la chanteuse : « si tu as le malheur de reprendre un professeur, je

¹³⁶⁵Le chef-opérateur, Christian Matras, et le caméraman, Alain Douarinou, effectuent là un ultime galop d'essai avant le tournage, quelques mois plus tard, de *La Ronde*, qui marque le retour en France de Max Ophuls et dont les mouvements de caméra seront d'une virtuosité inédite.

¹³⁶⁶Entretien paru dans *Le Figaro* du 17 avril 1950, repris par J. LORCEY, *op. cit.*, p. 224.

¹³⁶⁷HELLMAN Jean, lettre adressée à M. Achard, datée du 5 juin 1950, BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, La Valse de Paris. L'exploitant – propriétaire du Rex et partenaire du Gaumont-Palace – console l'auteur, déçu par le nombre de 210 000 spectateurs venus voir le film en trois semaines.

¹³⁶⁸RIVETTE J., TRUFFAUT François, « Entretien avec Max Ophuls », in *Cahiers du cinéma*, n°72, juin 1957, p. 24.

¹³⁶⁹RENOIR J., lettre à Giulio Macchi, mars 1964, reprise in MÉRIGEAU P., *op. cit.*, p. 893.

¹³⁷⁰De nombreux documents, dont un découpage technique de 469 pages, témoignent de ce projet au sein du fonds Achard : Offenbach – La Valse de Paris (1) et (2).

te fiche à la porte de mon théâtre. Tu n'as rien à apprendre¹³⁷¹ ! » Ce projet n'aboutira pas, peut-être à cause de la mort du dramaturge survenue en 1973¹³⁷².

Au delà des déceptions et des imprévus, lui aura peut-être manqué une volonté suffisamment impérieuse de se confronter à l'appareil de production cinématographique. Celui-ci exige du réalisateur une énergie considérable tout en le contraignant à adopter des stratégies complexes s'il veut imposer son auctorialité. Quelle que soit la précision du découpage technique de *La Valse de Paris*, la comparaison avec le film montre qu'il a subi d'innombrables aménagements au cours du tournage, loin de l'idéal, incarné par *La Veuve joyeuse*, d'une écriture scénaristique prescrivant la réalisation. Achard ne se situe pas plus du côté d'Ophuls, préférant quant à lui concevoir ses mouvements de caméra les plus complexes sur le plateau, en refusant tout découpage trop précis et contraignant. Ses atermoiements théoriques et son passage retardé à la réalisation le distinguent également de l'obstination de Pagnol, qui s'inspira du théâtre non seulement pour forger une esthétique, mais pour imposer son autorité auctoriale tout en conservant le contrôle de l'œuvre adaptée¹³⁷³.

En définitive, Marcel Achard déplore que l'auteur cinématographique « ne puisse exprimer à l'écran qu'une petite partie de ce qu'il voudrait. Et puis la réalisation technique, mécanique si vous voulez, exige de nombreux concours. La part de création de chacun se délimite difficilement¹³⁷⁴. » L'instabilité auctoriale du septième art lui aura fait adopter une position de repli, celle du scripteur : dramaturge ou dialoguiste. Puisque le critique cesse rapidement d'être publié, que l'éphémère responsable institutionnel du COIC est contesté, que le réalisateur demeure un brillant dilettante, son image première demeurera celle d'un scénariste, voire d'un dialoguiste-star appelé au dernier moment pour polir un projet¹³⁷⁵.

5.2 Le scénariste

Davantage que le film achevé, le scénario demeure un objet difficile à cerner, à tel point que la recherche universitaire a tardé à s'en saisir¹³⁷⁶. Instable, transitoire ou impur, il est ce « mauvais objet¹³⁷⁷ » paradoxal, puisque primordial au sein d'un processus de production qui se conclut sur sa disparition, son invisibilisation une fois le film achevé. Marcel Achard lui-même hésite, dans ses textes critiques, sur la valeur à lui accorder, tantôt centrale quand le film doit sa réussite ou son échec à sa valeur prescriptive, tantôt accessoire quand le cinéaste impose son atmosphère contre le scénario (cf. *supra* 3.1.2.3).

Par ailleurs, l'approche génétique de ses textes dramatiques montre qu'il a souvent refusé de suivre un modèle, fut-il celui d'Aristote ou de Scribe. L'écrivain n'hésite pas à bouleverser les étapes, l'écriture des répliques précédant régulièrement l'organisation dramatique. Si l'écriture scénaristique, prise dans un processus complexe et pluriel, s'émancipe plus difficilement d'une organisation préétablie, la relative flexibilité du modèle de production français le distingue de

¹³⁷¹Scénario du premier épisode d'Offenbach, sa vie, son œuvre, p. XVI. BnF, fonds Achard, Offenbach – La Valse de Paris (I).

¹³⁷²En 1977, la télévision française diffusera une autre série inspirée de la vie d'Offenbach, réalisée par Michel Boisrond.

¹³⁷³LAGNAN P. (sld.), *Les Années Pagnol*, Paris, Hatier/5 Continents, 1989, p. 71, 97 et 117.

¹³⁷⁴ACHARD M, propos repris par J. Lorcey, *op. cit.*, p. 392.

¹³⁷⁵Jean-Charles TACHELLA rappelle ce statut privilégié dans « Scénariste dans les années 1940 et 1950 », in FERRARI A., *op. cit.*, p. 26

¹³⁷⁶VERMEESCH Amélie, « Poétique du scénario », in *Poétique* 2004/2 (n° 138), p. 213.

¹³⁷⁷VANOYE F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, « Nathan-Université », 1991, p. 12.

son équivalent hollywoodien, dont le taylorisme rigide ne convint guère à Achard. Les scénaristes français des années trente et quarante conservent une latitude d'autant plus grande qu'ils sont censés livrer au producteur un découpage technique anticipant, plus nettement que le format aujourd'hui dominant de la continuité dialoguée, sur la phase de réalisation. Motif supplémentaire pour refuser, comme nous le prévoyions dès notre introduction, une trop stricte bipartition entre un verbe assimilé à la part du scénariste et un visible qui correspondrait à celle du cinéaste. Le verbe du scénariste est à la fois graphème et *cinème*¹³⁷⁸ : évidemment conçu pour être lu, il demeure tendu vers sa transmutation audio-visuelle. En sont conscients le scénariste comme la pluralité de ses lecteurs, du producteur à l'acteur. Les deux versions du découpage de *La Valse de Paris* témoignaient justement de ce désir de transmutation, sensible à travers l'ambition des mouvements d'appareil ou les modalisateurs destinés à faire partager au lecteur les émotions (ironie, pathétique) que devrait susciter la réalisation.

Il faut pourtant s'interroger sur la position que s'arroge le scénariste, grâce aux potentialités de cette écriture sous tension, et sur la fonction attribuée à celle-ci. Ses *cinèmes* sont-ils fermés ou ouverts, prescriptifs ou poétiques ? Manifeste-t-elle sa volonté d'être reconnu comme l'auteur premier, dans les deux sens du terme, confondant son rôle de scripteur avec celui d'un prescripteur, voire d'un metteur en scène ? Ménage-t-elle plutôt au cinéaste une marge auctoriale, voire la liberté de bouleverser la mécanique audio-visuelle rêvée sur le papier ? Si cette seconde éventualité paraît anachronique, il n'en demeure pas moins qu'Achard l'envisagea dès le milieu des années vingt, dans ses textes critiques.

Ce rôle de médiateur, il aurait d'autant mieux pu le tenir qu'il occupait de fait une position intermédiaire, au croisement des médiums (le théâtre, le cinéma, le musical), des auteurs (l'auteur adapté et le réalisateur, entre autres), des ambitions (moderniste ou populaire)... Il semblait donc pouvoir, mieux que d'autres, maintenir ouverte la porte proposée par Max Ophüls comme allégorie du processus de création cinématographique. Pourtant, le nombre restreint de réussites de premier ordre auxquelles il a participé – grâce à Moguy, Grémillon, Ophüls, ou Allégret pour quelques films – montre que ce rôle de médiateur n'a pas toujours rencontré les conditions les plus favorables, à moins qu'Achard n'ait pas toujours su ou voulu l'endosser. Aussi serons-nous attentifs aussi bien aux prescriptions qu'aux interstices entre lesquels passe l'air dont sont faits les films, interstices nés des écarts entre les projets théoriques et une approche plus pragmatique, ou de la nature dialogique de toute écriture scénaristique.

Variés dans leur approche, les ouvrages consacrés à cette écriture privilégient l'identification de modèles narratifs (Chion, Vanoye) ou les parcours génétiques à travers les archives (Bourget, Ferrer). C'est cette seconde approche que nous suivrons dans un premier temps, sans nous interdire *in fine* de proposer une modélisation synthétisant la conception achardienne de l'écriture scénaristique. Marcel Achard refusant de plus en plus nettement, à partir de la seconde moitié des années trente, tout art poétique figé, cette modélisation sera plurielle et évolutive, en tout cas ouverte. Sa formulation demeurera d'autant plus prudente qu'il est difficile d'attribuer au seul scénariste, ou à un scénariste unique, les choix opérés au cours de l'écriture. Quand cette difficulté se présente, il reste possible d'opter, comme le conseillent sagement Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, pour la fiction de l'auteur, afin de se concentrer sur la « série de choix opérée dans l'éventail des possibles par une instance qui serait "l'auteur" », quand bien même ces choix seraient guidés par des compromis, pressions

¹³⁷⁸PASOLINI Pier Paolo, «Le scénario comme structure tendant vers une autre structure», trad. de Marianne di Vettimo, *Cahiers du Cinéma*, n°185, décembre 1966, p. 77-82, repris par A. VERMEESCH, *op. cit.*, p. 219-220.

extérieures ou circonstances¹³⁷⁹. Cette fiction doit être distinguée de celle du narrateur extradiégétique, instance supérieure et plurielle dont ont déjà été identifiées quelques manifestations. Elle n'en est peut-être pas si éloignée¹³⁸⁰ dans la mesure où le narrateur implicite constitue un relais de l'auteur, ou plutôt des auteurs.

5.2.1 Poétiques du scénario

5.2.1.1 Formes du scénario

Derrière le vocable de scénario, se cache une grande diversité de formes, variables en fonction du contexte de production et les rédacteurs¹³⁸¹. Si leurs définitions se sont aujourd'hui relativement stabilisées, ce n'est pas encore le cas lors de la période qui nous intéresse, en particulier dans les années trente où le lexique et les formes adoptées par l'écriture scénaristique fluctuent. C'est en tout cas le constat que nous avons pu établir en explorant les archives. Nombre des textes composant notre corpus s'affranchissent de catégories en cours de constitution.

Pour autant, l'analyse requiert un nombre minimal de définitions stabilisées. À partir de quatre références¹³⁸², nous avons retenu les termes suivants définis en fonction de critères formels (longueur, normes d'écriture) et pragmatiques (enjeu, fonction dans le processus de production) :

- **Argument** : un résumé sommaire ne dépassant pas deux pages, visant à exposer ou cerner le sujet ;
- **Synopsis** : un résumé, sans découpage séquentiel, ne dépassant pas quinze pages, proposant « une première mise en forme de la matière première narrative du film¹³⁸³ » ;
- **Scénario** : un résumé plus détaillé pouvant comporter quelques dialogues et se rapprocher des chapitres d'un roman ou des scènes d'une pièce, donc correspondre au « stade le plus littéraire¹³⁸⁴ » ;
- **Continuité non dialoguée ou séquentiel** : « un texte présentant une suite ordonnée de scènes numérotées et non dialoguées, formant la construction dramatique de l'histoire¹³⁸⁵ » ;
- **Continuité dialoguée** : « un texte présentant une suite ordonnée de scènes numérotées et dialoguées, formant le scénario complet¹³⁸⁶ » ;
- **Découpage technique** : « la continuité dialoguée, enrichie de toutes sortes

¹³⁷⁹BOURGET J.-L., FERRER D., « Présentation / Genèses cinématographiques », in *Genesis*, Paris, Jean-Michel Place, n°28, 2007, p. 17.

¹³⁸⁰Ce rapprochement entre les propositions de J.L. Bourget et D. Ferrer d'un côté, F. Jost et A. Gaudreault de l'autre, comble ce qui nous semble être un manque dans l'approche théorique de ces deux derniers, qui n'envisagent guère que l'instance narrative ou monstrative puisse être définie dès la phase d'écriture.

¹³⁸¹VERMEESCH A., art. cit., p. 215.

¹³⁸²BRANGÉ M., *op. cit.*, p. 321-324 ; CHION M., *Écrire un scénario*, chap. X, « Les formes de présentation du scénario », p. 203-208 ; PINEL V. et Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016 ; « Glossaire du scénario » établi par la Guilde des scénaristes, validé le 20 décembre 2012 par la Guilde, la SACD, l'USPA et le SPI (version revue le 28 avril 2015). Disponible en ligne :

http://www.guiledesscenaristes.org/uploads/ressbao/accords/glossaire_fiction.pdf.

¹³⁸³PINEL C. et P., *op. cit.*, p. 274.

¹³⁸⁴BRANGÉ M., *op. cit.*, p. 323. Sa définition prolonge celle proposée par V. Pinel dans son *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

¹³⁸⁵Guilde des scénaristes, « Glossaire du scénario ».

¹³⁸⁶*Ibid.*

d'indications pour le tournage et la mise en scène¹³⁸⁷ ».

Nous n'avons pas retenu la notion de « traitement », associée à des définitions très variables dans nos quatre typologies de référence. Elle ne trouve guère d'application pour les scénarios étudiés, que leurs auteurs ne désignent jamais par ce terme, à deux exceptions près¹³⁸⁸. Michel Chion note d'ailleurs qu'il est « sans équivalent exact en France¹³⁸⁹ », tandis que Christophe et Vincent Pinel considèrent qu'il est synonyme d'« adaptation¹³⁹⁰ ». *A contrario*, si la notion de « scénario » paraît problématique à cause de sa polysémie¹³⁹¹, la définition qu'en offre Mireille Brangé, après Vincent Pinel, correspond à plusieurs occurrences, parfois effectivement désignées par leurs auteurs comme des « scénarios » : *Jean de La Lune* (1931), *Le Tueur, Gribouille* (sixième version), *L'Alibi/Le Faux Témoin* (première version) ou *Domino* (deuxième version). Quand nous utiliserons ce terme dans son emploi spécifique (renvoyant à une conception plus littéraire, et en l'occurrence romanesque, du récit) nous parlerons de « scénario romanesque » afin de le distinguer de son emploi usuel et très large (englobant les documents témoignant de l'écriture scénaristique) comme de la notion de « scénario littéraire », renvoyant davantage à un genre littéraire promu par l'avant-garde à partir de la fin des années 1910¹³⁹².

Les trente-huit projets composant notre corpus couvrent trois décennies, depuis la première version de *Jean de la Lune* (1931) jusqu'au sketch « Lauzun » ouvrant le film de Michel Boisrond, *Les Amours célèbres* (1961). Ce corpus intègre également les scénarios non tournés – notamment deux projets pour Anatole Litvak (*Mademoiselle Docteur* (1934) et *Le Tueur* (1936) – et la première version de *Mam'zelle Nitouche*, qu'aurait dû réaliser Max Ophuls. Ils sont déposés dans plusieurs institutions (BnF pour l'essentiel, Cinémathèque française et Institut Lumière) et répartis dans plusieurs fonds : après le fonds Achard, le fonds Allégret demeure le plus représenté. Ces témoignages sont extrêmement variables aussi bien qualitativement (la diversité des supports est encore accentuée par leur nature souvent mixte, difficilement réductible à une seule catégorie normée) que quantitativement. Seule une scène dialoguée témoigne encore de l'écriture du *Déserteur*¹³⁹³, tandis que huit documents – depuis les premières notes jusqu'au découpage technique – permettent de suivre l'évolution de celle de *Gribouille*¹³⁹⁴.

Cet ensemble composite traduit un processus dynamique. Au sein des dossiers génétiques les plus riches, se succèdent une série d'énoncés instables et incomplets par nature puisque tendus vers l'étape suivante, et vers une pluralité de co-auteurs ou collaborateurs. Nous allons tenter de reconstituer ce processus en envisageant d'une part la genèse des scénarios, d'autre part leurs caractéristiques stylistiques, variables selon les étapes, les projets et les scripteurs.

¹³⁸⁷CHION M., *ibid.*, p. 207.

¹³⁸⁸La seconde version d'*Orage* est titrée « Le Venin – 1er traitement ». Mais sa forme est à mi-chemin du scénario par son caractère littéraire, et d'un séquenceur divisé en séquences et scènes. Probablement, le terme est-il ici repris pour qualifier une première étape structurée de l'adaptation. De même l'adaptation de *Mam'zelle Nitouche* conçue par Max Ophuls et Jacques Nantanson est présentée comme un « treatment » dans le contrat engageant Achard pour écrire les dialogues (BnF, fonds Achard, Cinéma Mille-O).

¹³⁸⁹CHION M., *ibid.*

¹³⁹⁰PINEL C. et V., *op. cit.*, p. 290.

¹³⁹¹*Ibid.*, p. 250.

¹³⁹²BRANGE M., JEANNELLE J.-L., Introduction, in *op. cit.*, p. 10-12.

¹³⁹³« Le Déserteur (Scène entre la mère, Marchand et Paul) ». BnF, fonds Achard, Cinéma C-E.

¹³⁹⁴BnF, fonds Allégret.

5.2.1.2 Cerner le sujet : notes et arguments

Rarement conservées, les notes ne correspondent pas nécessairement au début de l'écriture. Dans le dossier génétique de *La Belle Marinière*, elles complètent ou commentent une structure narrative en cours d'élaboration plutôt qu'elles ne la précèdent. Seules attestent de la première élaboration d'un projet, les notes prises par Marc Allégret pour *Gribouille*¹³⁹⁵, par Marcel Achard pour *Orage*¹³⁹⁶. Comme il s'agit d'adapter une structure dramatique pré-existante (*Le Venin* d'Henry Bernstein), celles-ci exposent la réaction d'un co-auteur, dialoguant avec un autre scripteur ou une œuvre pré-existante. Nous aurons l'occasion d'y revenir quand seront évoqués plus spécifiquement le processus d'adaptation puis les rapports de force auctoriaux. Quant au carnet portant le titre « Films mention B »¹³⁹⁷, il rassemble des idées de scènes ou de dialogues, généralement comiques, mais non des sujets de film.

Avec davantage de constance, le stade de l'argument peut être situé au début de la genèse. En dehors de celui de *La Belle Marinière*, n'ont été retrouvés que trois arguments : une « idée de film pour Fernandel » et une « suite de *L'Alibi* » projetées avant 1938¹³⁹⁸, enfin *Un souffle de vie*, issu d'une collaboration avec Jean Aurenche. Qu'aucun de ces trois projets n'ait abouti justifie que leur auteur les ait archivés, dans l'attente d'un hypothétique développement. *A contrario*, l'absence d'argument dans la quasi-totalité des dossiers génétiques signale leur caducité, et le peu de considération qui leur est accordé une fois les projets concrétisés.

Leur structure narrative n'a été qu'esquissée. Seul est exposé un postulat. Rien d'étonnant, donc, à ce que la première moitié des deux arguments énoncés en 1938 soit consacrée aux prémisses, situation initiale puis élément perturbateur : le garçon de café Horace hérite dans le premier projet ; dans le second, les noces du couple de protagonistes de *L'Alibi*, Hélène et Laurent, sont perturbées quand ce dernier se voit confier une nouvelle enquête. Dans l'un comme l'autre cas, les péripéties qui en découlent restent pour l'essentiel à inventer, ce que le scénariste signale par la mention « gags à trouver » ou un point d'interrogation. Quant au projet initié par Aurenche et Achard, qui ont collaboré à cinq reprises entre 1939 et 1957¹³⁹⁹, il demeure particulièrement succinct et sibyllin. Présenté comme un « résumé pour les auteurs », il semble davantage destiné à reprendre les idées sur lesquelles ont pu s'accorder les deux scénaristes qu'à être transmis à un éventuel producteur. Sa formulation elliptique, accumulant les phrases brèves, souvent nominales, rappelle celle des « Notes pour La Belle Marinière », avec un laconisme plus sensible encore. Néanmoins, la qualification de « résumé » montre qu'une structure narrative, même minimale, est en cours d'élaboration, aspect moins présent dans les « Notes pour *La Belle Marinière* » où il s'agissait d'abord de formuler des idées de mise en scène éclairant les relations au sein du quatuor amoureux. Ici, les deux co-scénaristes tentent de cerner la personnalité du protagoniste et d'organiser la dynamique du récit, deux enjeux intimement liés. Comme le signale son titre adamique, le projet suit la quête d'un personnage auquel il ne manque qu'un enjeu vital : *Un souffle de vie*. L'argument témoigne ainsi de la genèse d'une genèse, ou d'une renaissance :

N'y allez pas. Vous risquez votre vie. - Pas du tout. Ça me fera du bien.

¹³⁹⁵Notes numérotées sur *Gribouille* (11 ff.). BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (6). Par contre, les notes non numérotées présentes dans le même dossier semblent avoir été prises plus tard.

¹³⁹⁶*Orage/Le Venin*, fragments de scénario : manuscrit, 9 ff.. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/10 (1).

¹³⁹⁷Carnet « Films mentions B » [couverture en carton rouge], BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°2,

¹³⁹⁸Carnet « Projets » [grand carnet carré bordeaux], BnF, fonds Achard, Carnets de note n°1.

¹³⁹⁹Ils ont collaboré pour *Le Déserteur* (1939), *Domino* (1943), *Les Petites du quai au fleur* (1944), la version de *Mam'zelle Nitouche* (1954) filmée par Yves Allégret et *La Femme et le Pantin* (1958).

Il part en voiture.

On voit où il va.

Il suit, tête nue, au premier rang, l'enterrement.

Expliquer sa carapace.

Le médecin qui le hait mais sa publicité.

Économie de gestes, de paroles.

Les catastrophes le nourrissent.

L'orgue avec l'homme pour le manœuvrer.

Haine pour Ledoux qui est sa raison de vivre encore.

Dentiste.

Il échappe à cette carapace.

Sa nuit où il redevient un pauvre vieux.

Rencontre de la fille.

Cinéma muet.

Tarte à la crème.

L'homme impassible au milieu des tempêtes de rire.

La tapeuse de piano qui sourit.

Il achète le cinéma à la condition qu'on renvoie la pianiste qui lui écorche les oreilles.

Scène où elle a pitié de lui et où il a une syncope tant c'est un sentiment.

Vous n'avez pas un nom de femme dans votre vie. Si. Si. Il y en a eu une.

Récit de la rétrospective. Des images commentées par lui. La femme n'a pas de visage. "Je ne veux pas revoir sans [sic] visage. C'est comme s'il y avait trop de lumière sur elle".

Elle a passé dans un asile de vieillards. C'est pour ça qu'il y va¹⁴⁰⁰.

Exposé avec une franchise frappante, le projet tire parti des caractéristiques comme des limites du cinématographe, compris comme un art de la surface (alors que le roman explore avec aisance l'intériorité de ses personnages) et du passé (alors que le théâtre représente une action au présent). Il est profondément cinématographique par sa structure, son thème et, déjà, son écriture elliptique. Son protagoniste est présenté au départ comme une pure extériorité, une « carapace » qu'il s'agira de percer, défi lancé au personnage, à ses scénaristes puis au réalisateur à venir. Après un échange liminaire fonctionnel, qui installe une tension entre deux conceptions de la vitalité (survivre en demeurant immobile ou revivre grâce à un voyage

¹⁴⁰⁰ ACHARD M., AURENCHÉ J., *Un souffle de vie* (scénario de Marcel Achard et Jean Aurenché – Résumé pour les auteurs), non daté. BnF, fonds Achard.

périlleux), une série de déplacements spatiaux initie l'exploration d'une intériorité cachée, équivalence que proposaient déjà quelques adaptations de textes dramatiques ou romanesques. Le déplacement en voiture devient – comme les trajets ferroviaires de *Jean de la Lune*, *Mistigri* ou *Madame de...* – une figure cinématographique du retrait ou du retour vers soi, un retour vers le passé et la mort ouvrant vers une possible renaissance.

Avec l'entrée dans la salle de cinéma, ce repli devient explicite. La projection cinématographique est une projection de la psyché du protagoniste. Le retour vers le cinéma des origines réactive non seulement un passé et une esthétique disparus, mais également la fascination des avant-gardes des années vingt pour l'appareil cinématographique, boîte noire capable de capter, de cacher derrière sa carapace de métal puis de projeter une vérité insoupçonnée. La nature elliptique du résumé renforce encore le caractère magique de la projection. Il n'est pas indiqué clairement si elle est diégétique, donc si les « images commentées par lui » sont projetées dans le cinéma que vient d'acheter le personnage masculin, ou si elles sont proposées par une instance extra-diégétique. Comme dans le conte *Capitaine Bernheim* rédigé par Achard au début des années soixante-dix, aucun intermédiaire (réalisateur, chef-opérateur, projectionniste) ne s'interpose entre le commentateur et ses images. Cependant, le visage absent de la femme aimée témoigne de la subjectivité comme de la fragilité des images rétrospectives.

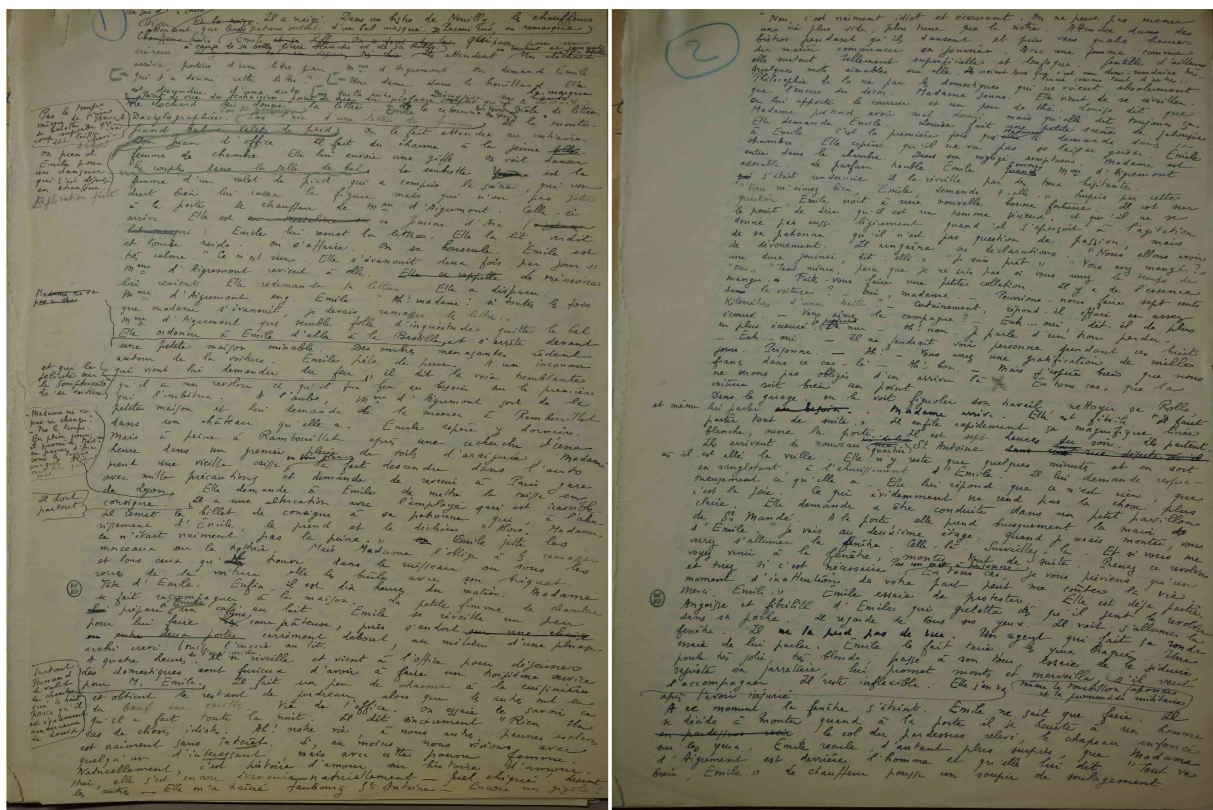
La morbidité et la réflexivité de ce projet non daté invitent à le situer à la fin de la carrière cinématographique d'Achard, dans la seconde moitié des années cinquante. Le modèle qu'il incarne, avec Aurenche, est alors en crise¹⁴⁰¹. Les deux hommes ont collaboré une dernière fois pour *La Femme et le Pantin*. Son écriture particulièrement longue et difficile¹⁴⁰², entre juillet 1957 et janvier 1958, a pu susciter l'opportunité et le désir d'une échappée via cet argument organisé autour d'une fuite. En 1952, déjà, *L'Hommage à Charlie Chaplin* (cf. *supra* 1.2.1.3) imaginé à l'occasion de la sortie française des *Feux de la rampe*, proposait un retour désenchanté mais inventif vers des figures du passé, menacées par la paralysie et la décrépitude. Alors que les deux arguments de 1938 s'amuse à exploiter un cadre générique (le film comique ou policier), la nature méta-cinématographique de ce projet plus tardif questionne la nature même de l'écriture scénaristique, confrontée à ses propres limites, voyageant vers l'origine même du cinéma, vers une disjonction de l'image (muette, venue du passé) et du son (le discours du narrateur, semblable aux conférenciers du premier cinéma). La disjonction apparemment archaïque représente désormais une forme de modernité. Elle est exacerbée par l'exhibition d'un dispositif plaçant au centre le narrateur diégétique et la projection, ainsi que par le caractère ostensiblement lacunaire des images. Aussi le dilemme initial – stagner ou se projeter dans une voie périlleuse – concerne-t-il autant les auteurs que leur personnage : confrontés à une crise du scénario et de l'auctorialité, à la recherche d'un mouvement vital, ils ne proposent qu'un trajet à rebours, pourtant audacieux par sa réflexivité revendiquée. L'argument s'achève sur une rétrospective audio-visuelle, avant le voyage vers « un asile de vieillards » digne de Beckett, dramaturge dont Achard conspuait pourtant le pessimisme, à partir des années cinquante.

¹⁴⁰¹L'article de F. Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », a été publié en janvier 1954, dans les *Cahiers du cinéma*. Ses attaques virulentes, et médiatisées, visant notamment les adaptations conçues par P. Bost et J. Aurenche, connurent de larges échos. Elles ne laissèrent pas ce dernier indifférent (cf. entretien avec C. SALÉ, in *op. cit.*, p. 15-16).

¹⁴⁰²Voir à ce sujet les agendas de M. Achard de juillet 1957 jusqu'en janvier 1958. BnF, fonds Achard ; AURENCHÉ J., *La Suite à l'écran*, p. 182-183.

5.2.1.3 Organiser la structure : synopsis

Si aucun argument n'a été conservé pour les projets concrétisés, il est tout aussi difficile de trouver des synopsis dans les fonds explorés, à deux exceptions près. Le terme est utilisé par les adaptateurs pour qualifier la première version scénarisée de *Domino*, dont la structure dramatique demeure respectée, avant le profond bouleversement des versions ultérieures (cf. *supra* 2.4.3). D'un autre projet conçu en 1938 pour Fernandel, et non concrétisé, témoignent deux versions du synopsis¹⁴⁰³ – la première manuscrite et raturée, la seconde dactylographiée. Le récit s'y développe intégralement, jusqu'à sa conclusion. La première version (cf. doc. 29), écrite de la main d'Achard, permet de suivre la genèse d'une histoire mêlant, comme nombre de scénarios originaux, les codes du film criminel et de la comédie. Elle relate les aventures secrètement à des entreprises délictueuses.



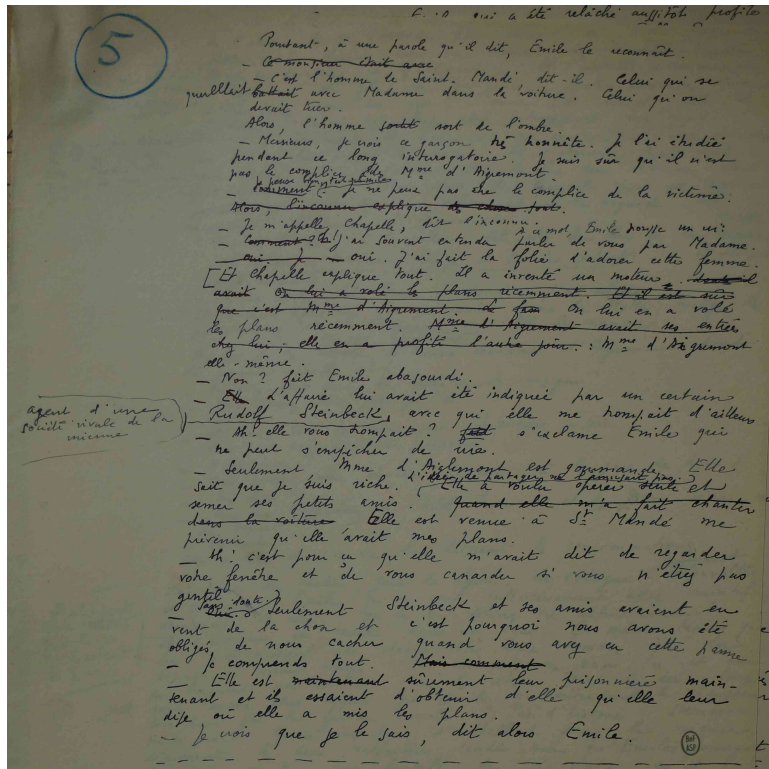
Doc. 29 : synopsis manuscrit du *Kidnapper* (p. 1 et 2).

Plusieurs caractéristiques identifient ce manuscrit avec un premier jet. La rédaction semble avoir été relativement fluide, notamment en comparaison de celle des pièces, fragmentée en plusieurs phases. Ici, les marges sont alignées, un même stylo paraît avoir été utilisé et se succèdent, avec peu de changements de paragraphes dans les trois premières pages, les péripéties, détails concrets et dialogues.

Le récit se suspend pourtant quand son rédacteur est confronté à des arbitrages. Les ratés et ajouts se font donc relativement nombreux, en particulier sur la première page. Des biffures de substitution, parfois intervenues en cours de rédaction quand elles sont suivies des

¹⁴⁰³BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, *Le Kidnapper* (projet pour Fernandel), synopsis manuscrit, 1938.

modifications sur une même ligne, témoignent des choix opérés par le scripteur. Ainsi, après avoir initialement décidé que Mme d'Aigremont apparaîtrait en Messaline lors du bal costumé qui ouvre le récit, Achard s'interrompt pour biffer cette première option. La rédaction reprend après qu'il lui a substitué un costume de Jeanne d'Arc, figure historique plus facilement reconnaissable pour le grand public qui fait à cette époque le succès de Fernandel. Le choix s'avère également plus logique pour un récit exploitant la dualité de son personnage féminin, aristocrate de façade qui revêt les atours de la vertu alors qu'elle appartient à un réseau criminel : un ajout en marge précise que Mme d'Aigremont conserve le costume de la guerrière sanctifiée alors qu'elle quitte son château pour accomplir ses forfaits, décalage sacrilège et comique qui suscite les « lazzi » des passants¹⁴⁰⁴.



Doc 30 : synopsis manuscrit du *Kidnapper* (p. 5).

En 1937, un an avant que ne soit rédigé ce manuscrit, Jeanne d'Arc surgissait déjà de manière décalée dans *Gribouille*, autre récit confrontant une représentation de l'héroïne nationale à un criminel d'origine étrangère. Sa statuette servait à assommer la meurtrière venue de Russie. Dans *Le Kidnapper*, celle qui en porte le costume se fait la complice du criminel teuton ou anglo-saxon : Rudolph Steinbeck. Est ajouté en marge qu'il est « l'agent d'une société rivale¹⁴⁰⁵ » de celle présidée par l'honnête ingénieur français au patronyme connoté religieusement, M. Chapelle, victime des deux aigrefins. La construction – dramatique comme symbolique – se met en place au fil de l'écriture,

jusqu'à l'explication finale couverte de biffures : l'auteur cherche simultanément l'explication la plus vraisemblable à la cascade de péripéties subie par Émile et une formulation satisfaisante de cette explication énoncée par M. Chapelle (cf. doc. 30). Ceci révèle son embarras quand il doit justifier les fantaisistes prémisses de son scénario. L'écriture à processus a pour corollaire la difficulté, déjà notée par les commentateurs de son œuvre dramatique, à contenir ses idées brillantes dans une structure satisfaisante.

D'autres changements intervenus *a posteriori* signalent la recherche d'un équilibre entre les codes du film policier et le réalisme pittoresque de la comédie. Quelques idées drôlatiques, destinées à un public complice et populaire, sont ajoutées. Ainsi, une discussion s'engage entre les chauffeurs au sujet des mérites respectifs des marques de voiture, puis Émile doit interrompre sa partie de belote alors qu'il était sur le point de gagner¹⁴⁰⁶.

¹⁴⁰⁴Ibid., p. 1.

¹⁴⁰⁵Ibid., p. 5.

¹⁴⁰⁶Ibid., p. 1.

Par contre, Achard atténue le traitement parodique du film policier en biffant deux détails stéréotypés : Mme d'Aigremont et Émile arrivent quartier Saint-Antoine « ~~dans une rue déserte où il~~ où il est allé la veille », puis le chauffeur « se heurte à un homme ~~en pardessus noir~~ le col du pardessus relevé »¹⁴⁰⁷. Les *topoi* du genre sont mis à distance lorsqu'Émile assiste, à la fin du récit, à la projection d'un film de gangsters¹⁴⁰⁸. « Quatre personnes viennent d'être tuées sous ses yeux », c'est-à-dire sur l'écran. Il adresse alors à sa petite amie, et aux spectateurs, cette conclusion morale, qu'un ajout en marge relie clairement aux aventures rocambolesques qu'il vient de vivre : « Comme c'est banal. [...] La vie est bien plus intéressante que ça. ^+Et moi qui disais qu'il ne se passe rien. Faut croire que je ne comprenais pas+^ ». Pirandellien dans l'âme, le scénariste dose l'exploitation d'un genre codifié avant de le mettre à distance par une mise en abyme et un commentaire explicites convoquant le souvenir de l'exogénèse.

Ce synopsis dactylographié, fidèle au manuscrit révisé, a été envoyé au producteur Raoul Ploquin, avec une lettre dans laquelle le scénariste expose ses intentions :

*C'est à mon avis une histoire qui a une grande force comique, celle des personnages mêlés étroitement à des événements avec lesquels ils n'ont aucun rapport. Il y a une petite idée philosophique qui est que la vie des autres – et la vôtre même – n'est pas ce qu'elle semble. [...] Ne prête pas attention à la façon dont l'histoire est racontée. Je ne suis pas un conteur. Je suis un homme de cinéma et de théâtre et je ne sais m'exprimer qu'avec le dialogue*¹⁴⁰⁹.

Marcel Achard est conscient de l'anomalie que constitue, au stade du synopsis, la présence de dialogues au style direct. Elle se justifie par leur pleine intégration à l'action, ce dont témoigne l'organisation du manuscrit. Dans ses premières pages, aucun changement de paragraphe ne distingue visuellement les répliques de la narration proprement dite, plus présente que ne le suggère l'auteur dans sa missive. Ce dialogue participe de l'organisation hybride voulue par Achard. À travers lui, est porté sur l'action un regard décalé car comique ou philosophique, deux aspects étroitement mêlés, notamment quand Émile se fait le porte-parole de son auteur. Le scénariste-dialoguiste se veut également conteur, quoi qu'il en dise, et demeure plus attentif que le dramaturge à l'organisation initiale de ses intrigues. Il en est conscient. L'atteste sa reprise de l'opposition traditionnelle entre poétiques racinienne et cornélienne, afin de distinguer les genèses théâtrale et scénaristique :

*[Dans mes pièces,] ce n'est pas pour moi le thème général qui a le plus d'importance. Je ne poursuis pas une idée. Je ne construis pas une histoire autour d'une situation. J'invente des personnages et je les laisse faire. [...] Au cinéma, la situation est maîtresse de l'œuvre (exemples : Gribouille, L'Alibi) ; au théâtre, ce sont les personnages qui la dirigent. Les deux catégories qui classent les "Raciniens" et les "Cornéliens", peuvent s'adapter ainsi : la première au théâtre parce que les "Raciniens" s'attachent en premier aux caractères, la seconde [au cinéma], parce que les "Cornéliens" considèrent d'abord la situation*¹⁴¹⁰.

¹⁴⁰⁷*Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁰⁸*Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁰⁹ACHARD M., lettre adressée à Raoul Ploquin, datée du 18 octobre 1938. BnF, fonds Achard, Cinéma / La Valse de Paris, *Le Kidnapper* (projet pour Fernandel).

¹⁴¹⁰Id., réponse à un questionnaire adressé par Richard Ordynski, non daté. BnF, fonds Achard, Le Corsaire (Théâtre et cinéma) (1).

5.2.1.4 Hybridité des états intermédiaires

Le synopsis du *Kidnapper* adopte une formule conventionnelle en regard de nombre de « scénarios romanesques ». Rédigés avant la continuité dialoguée, ils empruntent tout ou partie de leurs caractéristiques – temps du récit (passé simple et imparfait), variations du point de vue, intégration du discours direct ou narrativisé – à la forme romanesque, remarquable par sa souplesse qui lui a permis d'intégrer des aspects théâtraux tout en héritant d'une longue tradition narrative. Contrairement à ceux du synopsis ou de la continuité dialoguée, ces codes romanesques sont largement diffusés, et maîtrisés par la foule des écrivains sollicités par les producteurs à partir des années trente. Le « scénario romanesque » témoigne également de l'ambition de l'art cinématographique, héritier et concurrent du roman, particulièrement dans ses variantes réalistes et naturalistes. Les premières versions du *Tueur*, de *Gribouille*, de *L'Alibi*, de *La Belle Aventure* ou de *Félicie Nanteuil* relèvent de cette étape hybride.

Quand il achève le scénario de *L'Alibi* (cf. doc. 31), au début de l'année 1937, Marcel Achard a déjà collaboré à plusieurs reprises avec des co-scénaristes et découpeurs rodés. Il ne confond donc pas les exigences de l'écriture scénaristiques avec celles de l'écriture romanesque, d'autant qu'il se montre conscient, dans ses critiques, des difficultés spécifiques posées par l'adaptation cinématographique de romans. En définitive, la forme mixte du « scénario romanesque » trouble la distinction entre scénarios originaux et adaptations. À partir du moment où l'auteur d'un scénario original passe par la forme romanesque au cours du processus d'écriture, cela suppose soit qu'il ne la pense pas à ce point différente par nature de la forme cinématographique, soit qu'il espère que le scénario puis le film se nourriront de cette hybridation¹⁴¹¹, quand bien même elle ne serait que transitoire. Sans doute la seconde hypothèse doit-elle être privilégiée, si l'on s'en réfère au discours critique d'Achard. Il y pointe les dangers de l'adaptation cinématographique de récits (en adaptant *Regain*, Pagnol ne s'émanciperait pas suffisamment du carcan romanesque) tout en reconnaissant les potentialités : richesse du matériau, sens de l'atmosphère (la principale qualité reconnue à l'adaptation *d'Amok*, par Fedor Ozep), invitation à explorer la psyché des protagonistes. De même, deux ans avant de réaliser *L'Alibi*, Pierre Chenal avait proposé, avec la collaboration de Marcel Aymé, une belle adaptation de *Crime et châtiment*, réussite inespérée saluée par Achard. Il félicitait les adaptateurs pour avoir su identifier et reprendre ce qui, dans l'ouvrage de Dostoïevski, ressortirait au genre du roman policier. Or, « ce roman-là est très réussi et suffirait à assurer le succès du film¹⁴¹² ». Aussi n'hésite-il pas à concevoir, avec *Le Faux Témoin/L'Alibi* (1937), un scénario suffisamment romanesque¹⁴¹³ pour imposer ensuite l'intervention de deux adaptateurs, crédités en tant que tels au générique : Jacques Companeez et Herbert Juttke. La *romanisation*¹⁴¹⁴ est annoncée par l'épigraphe empruntée à Martin Luther¹⁴¹⁵, qui déplace le projet vers un territoire prohibé : y règne un écrit purement littéraire, non transposable. Un carton liminaire en assurera la reprise au début du film.

¹⁴¹¹M. PLANA a montré, à une échelle plus large, comment l'inspiration romanesque a permis au cinéma de s'émanciper des pesanteurs du modèle théâtral et d'élargir son horizon : réalisme de l'espace, innovations stylistiques... In *op. cit.*, p. 108. Le « scénario romanesque » nous semble participer de ce processus.

¹⁴¹²ACHARD M., « *Crime et Châtiment* », *Marianne*, n°135, 22 mai 1935, p. 11.

¹⁴¹³Id., scénario dactylographié du *Faux Témoin/L'Alibi*, 28 p. BnF, fonds Achard, Cinéma / AB.

¹⁴¹⁴Le terme, emprunté à Bakhtine, est repris et mis en perspective par M. PLANA (in *op. cit.*, p. 28-30). Au delà du processus d'hybridation, il rend compte d'une « influence libératrice du roman » dont M. Plana envisage néanmoins la portée avec davantage de nuance que ne le fait Bakhtine, dans la mesure où le roman impose ses propres normes et subit en retour l'influence des autres arts.

¹⁴¹⁵ACHARD M., scénario dactylographié du *Faux Témoin/L'Alibi*, p. 1.

LE FAUX TÉMOIN

La porte de la petite chambre s'ouvrit brusquement et un homme entra.

Hélène Ardouin se leva de lit où elle terminait paresseusement une réécriture, rajusta son peignoir et sur un ton indigné demanda : -Qui vous a permis d'entrer ?

Elle reconnaissait bien l'homme, pour avoir dansé avec lui plusieurs fois à l'Ane rouge. Mais Hélène était une "entraîneuse" d'une espèce particulière et ne reconnaissait pas à ses danseurs d'un soir le droit de la raccompagner, et encore moins celui de faire irruption chez elle sans prévenir.

MARCEL et ACHARD.

L'homme ne tint aucun compte de la question d'Hélène. Il paraissait nerveux et cependant sûr de lui. Il demanda d'une voix coupante :

-Veux-tu gagner vingt mille francs ?

Vingt mille francs ? Hélène crut à une plaisanterie.

-Si c'est une blague, je la trouve d'un goût douteux.

-Veux-tu gagner vingt mille francs ? répéta l'homme. Et comptant.

Il sortait de sa poche une liasse de billets de banque.

Hélène fut éblouie. Elle avait le plus grand besoin d'argent. Sa propriétaire, Madame Bretonnet, venait justement de la prier

MARCEL et ACHARD.

ANDRÉ BERNHEIM ELY. B.

LE FAUX TÉMOIN

Ce n'est d'abord qu'un tout petit mensonge dont vous croyez disposer à votre guise. Et le petit mensonge ble se, et le petit mensonge tue. Et vous êtes trop heureux de payer de votre vie le droit de dire que vous aviez menti.

MARTIN LUTHER.

La porte de la petite chambre s'ouvrit brusquement et un homme entra.

Hélène Ardouin se leva du lit où elle terminait paresseusement une réécriture, rajusta son peignoir et sur un ton indigné demanda : -Qui vous a permis d'entrer ?

Elle reconnaissait bien l'homme, pour avoir dansé avec lui plusieurs fois à l'Ane rouge. Mais Hélène était une "entraîneuse" d'une espèce particulière et ne reconnaissait pas à ses danseurs d'un soir le droit de la raccompagner, et encore moins celui de faire irruption chez elle sans prévenir.

L'homme ne tint aucun compte de la question d'Hélène. Il paraissait nerveux et cependant sûr de lui. Il demanda d'une voix coupante :

-Veux-tu gagner vingt mille francs ?

Vingt mille francs ! Hélène crut à une plaisanterie.

-Si c'est une blague, je la trouve d'un goût douteux.

-Veux-tu gagner vingt mille francs ? répéta l'homme. Et je suis comptant.

Il sortait de sa poche une liasse de billets de banque.

Hélène fut éblouie. Elle avait le plus grand besoin d'argent. Sa propriétaire, Madame Bretonnet, venait justement de la prier

- 2 -

de décamper au plus vite, Hélène ayant refusé d'être indulgente à un gros commerçant de ses amis. Or, sa chambre avait beau n'être guère somptueuse, Hélène y tenait à cause de la fenêtre qui s'ouvrait sur le Sacré Coeur et de laquelle on apercevait la plus poétique vision qu'il soit possible d'imaginer du Vieux Montmartre. Cette poésie, presque conventionnelle, mais joyeuse de la dernière bohème était la seule chose qui lui restait.

-Que faudrait-il faire ? demanda-t-elle.

-Presque rien.

Mais encore ?

-Tu es rentrée avec moi hier soir. Nous sommes ensemble depuis minuit.

-C'est tout ?

-Absolument tout.

-Et je n'aurais pas d'embêtements ?

-Je ne dis pas ça. Mais tu n'en auras pas pour vingt mille francs. C'est tout ce que je peux te dire.

-Pourquoi me demander ça à moi ?

-Parce que je te connais. Parce que tu as une réputation excellente. Parce que tu n'as jamais eu d'histoires avec la police.

-Ah ! la police s'occupera un peu de ça ?

-Peut-être un peu.

-Alors je regrette.

-Vingt mille francs, pense donc. Et tout ce que tu as à dire c'est "il est resté avec moi de minuit à sept heures du matin."

Hélène réfléchit un instant, et dit ;

-C'est impossible. Même si j'acceptais, ça ne marcherait pas.

-Pourquoi ?

- 5 -

-J'espère que tes papiers sont bien en règle et que tu ne vas pas me faire avoir des ennuis.

Hélène entra, et fut tout de suite prise par le plaisir de la lutte. Il lui parut amusant de mentir à ces messieurs, comme il lui avait paru amusant de ne pas se laisser gagner par l'atmosphère louche de l'Ane rouge. Le visage des deux hommes ne lui laissa pas de doute sur le danger réel qu'elle allait courir. Mais le sentiment de ce danger éveilla en elle cette drôlerie naturelle et cette goguenardise qui faisaient d'elle un personnage si charmant.

-Paraît qu'on aurait besoin de vous à la police, dit un des personnages.

-Ah ! Pourquoi ?

-On vous le dira là-bas.

Hélène était enjouée, souriante, en femme qui n'a rien à se reprocher. Elle fit encore deux ou trois plaisanteries, tourna et retourna dans sa chambre, ouvrit des tiroirs, constata qu'on avait pas encore fouillé, pria Mme Bretonnet de s'occuper de son pécun rouge et sortit en coup de vent précédant les inspecteurs éberlués.

Le commissaire Galas ne ressemblait en rien aux policiers classiques. Il était grand, maigre, très sec. Méchant aussi. Tout lui paraissait bon pour réussir une affaire. Sa maxime était : "Je ne peux pas réellement espérer que les malfaiteurs viennent me confier leurs mauvais coups. Il faut donc tâcher de les leur extraire. Il considérait tout scrupule comme une barrière et tout sentiment comme un piège. Son aspect extérieur inspirait confiance, car il se donnait volontiers l'air naïf et bonhomme. En outre, son costume était celui d'un notaire de province : col haut, cravate blanche,

Doc. 31 : scénario du *Faux Témoin/L'Alibi* (pages de titre, 1, 2 et 5).

Nous ignorons si cette reprise fut également assurée, l'année suivante, pour l'épigraphe d'Elizabeth Browning placée en ouverture du texte théâtral d'*Adam* (1938) (cf. *supra* 1.1.4.2), et si oui, comment elle le fut. Les deux citations convoquent une caution morale et littéraire, destinée à un public élargi – depuis les collaborateurs du scripteur jusqu'au spectateurs, en passant par les représentants de l'institution littéraire –, au prix d'une entorse à la logique instrumentale régissant les supports textuels des arts cinématographique et dramatique. Dans le scénario, l'épigraphe ouvre la voie à d'autres écarts, multipliés dès les premières lignes : inversion des actions autorisée par l'emploi des temps du récit (« Hélène Ardouin se leva du lit ou elle terminait paresseusement une réussite ») ; analepses synthétiques, parfois itératives (« Elle reconnaissait bien l'homme pour avoir dansé avec lui plusieurs fois à l'*Âne rouge*¹⁴¹⁶ ») ; accès aux pensées de la protagoniste ou jugements du narrateur omniscient, dont la présence se manifeste par d'innombrables modalisateurs et commentaires, en particulier quand sont caractérisés les protagonistes. Hélène ou le commissaire Calas sont présentés par un narrateur d'essence stendhalienne (réaliste, ironique et synthétique), comme des personnages à double fond, apparemment candides, en fait roués : « Hélène entra et fut tout de suite prise par le plaisir de la lutte. Il lui parut amusant de mentir à ces messieurs [...]. Le parti le plus simple lui parut de feindre une douce stupidité et de répondre comme une idiote de village » ; « Le commissaire Calas ne ressemblait en rien aux policiers classiques. [...] Son aspect extérieur inspirait confiance, car il se donnait volontiers l'air niais et bonhomme. [...] Mais derrière ce lorg[non d'acier,] des yeux perçants roulaient¹⁴¹⁷ ». Aux adaptateurs puis au cinéaste est donné mandat de transcrire cette complexité, par des biais cinématographiques. Afin de souligner la duplicité de Calas, les adaptateurs ajoutent donc une séquence le faisant apparaître une première fois sous une identité fictive (19 min.), avant que sa véritable identité ne soit révélée. Chenal la filme en exploitant le talent de Jovet ainsi que le hiatus entre les plans larges, soulignant la maladresse accentuée du corps, et les gros plans où frappe surtout la fixité du regard brillant. L'évolution de la structure, le découpage et l'interprétation sont mis au service de l'ambition romanesque du projet.

La présence, à côté de discours narrativisés, de longues séquences dialoguées¹⁴¹⁸ ramène le « scénario romanesque » du côté de l'objectivité, mais anticipe sur la continuité dialoguée, à rebours de la chronologie génétique attendue. Nous ne disposons pas de l'adaptation de Companeez et Juttke. Mais la confrontation du « scénario romanesque » avec la continuité dialoguée manuscrite¹⁴¹⁹ rédigée ensuite par Achard montre que ces échanges ont souvent été repris par le dialoguiste, puis par le film. Comme le synopsis du *Kidnapper*, le « scénario romanesque » de *L'Alibi* organise son intrigue autour de dialogues-pivots qui en constituent la matière fondamentale mais non unique : des phases narratives, et dont la formulation même adopte un tour romanesque, interviennent régulièrement. L'examen de la genèse comme du style situe donc les premières étapes du scénario au croisement du roman et du théâtre, hybridation qui se retrouve dans le théâtre achardien¹⁴²⁰.

Cette forme mixte disparaît des dossiers génétiques d'après-guerre. Plutôt qu'au caractère

¹⁴¹⁶*Ibid.*

¹⁴¹⁷*Ibid.*, p. 5-6. Nous avons complété entre crochets une partie manquante de la page 6.

¹⁴¹⁸*Ibid.*, p. 2-4 : le premier échange entre Winckler et Hélène court sur trois pages. Il est, pour l'essentiel, repris dans la continuité puis dans le film. L'ensemble du scénario fait ainsi alterner phases romanesques et dialoguées.

¹⁴¹⁹Id., « manuscrit de l'Alibi », 56 p. BnF, fonds Achard, Cinéma/AB. Cette continuité dialoguée est divisée en tableaux, correspondant aux scènes scénaristiques.

¹⁴²⁰Plutôt que d'influence, il faudrait parler d'interaction : les pièces écrites par Achard, particulièrement entre la fin des années vingt et celle des années trente, possèdent des caractéristiques romanesques (longueur et complexité de certaines didascalies dans *Domino*, fragmentation de l'action dans *Le Joueur d'échec*) ou cinématographiques (confrontation des axes depuis lesquels est perçue l'action dans l'acte III de cette même pièce, structure en flash-back de *La Femme en blanc* ou *Le Corsaire*).

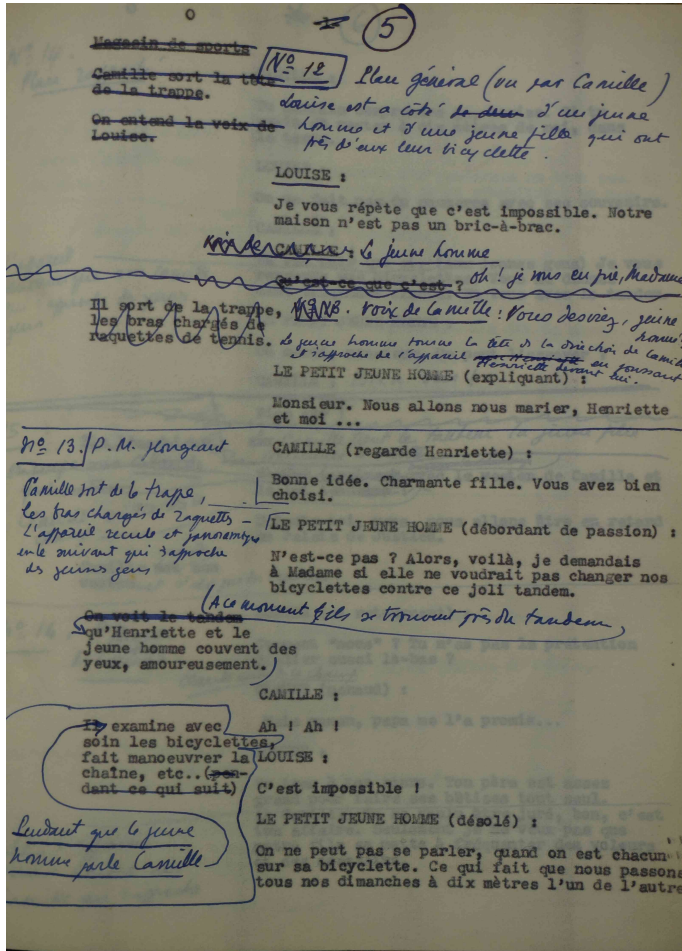
aléatoire des processus de conservation, cette disparition diachroniquement circonscrite est attribuable à une professionnalisation progressive du processus d'écriture. Celle-ci a pu conduire au rejet d'un format rétif à toute standardisation, mais qui convenait parfaitement aux nombreux écrivains – romanciers ou dramaturges – sollicités au début du parlant. Un constat similaire peut être proposé pour les scénarios écrits par Pagnol, souvent hybrides, car empruntant au roman et au théâtre, mais de plus en plus nourris d'indications techniques au fil de sa carrière¹⁴²¹. Quand leur forme se rapproche davantage des standards audio-visuels attendus pour cette étape – présent, neutralité de la voix narrative, absence ou rareté du dialogue direct, numérotation précise des séquences – nous avons classé les résumés détaillés parmi les séquenciers ou continuités non dialoguées. C'est le cas de plusieurs versions intermédiaires de scénarios réalisés par Marc Allégret : *Orage*, *La Belle Aventure* ou *Félicie Nanteuil*. Ceci étant, la distinction d'avec le « scénario romanesque » n'est jamais absolue, puisque des parties dialoguées interviennent malgré tout dans ces séquenciers. De même, pour leur adaptation de *Mam'zelle Nitouche*, Jacques Natanson et Max Ophuls composent – vraisemblablement avant que n'intervienne le dialoguiste – une « continuité » essentiellement narrative mais qui intègre déjà quelques répliques et dialogues, et même quelques indications techniques. Le chevauchement des étapes – construction de l'intrigue, écriture du dialogue, conception du découpage technique – demeure la norme plutôt que l'exception, en tout cas pour la plupart des projets d'avant-guerre. Ophuls continue d'ailleurs à refuser le cloisonnement dans ses projets des années cinquante. En témoigne la formulation très libre de la continuité de *Mam'zelle Nitouche* et du découpage technique de *Madame de...*

5.2.1.5 Derniers états du scénario : continuités dialoguées et découpages techniques

Est-ce parce qu'elles correspondent aux dernières étapes de l'écriture ? parce qu'elles autorisent enfin le développement complet des dialogues dont Achard est considéré comme un des maîtres ? Les continuités dialoguées et les découpages techniques sont en tout cas les formes scénaristiques les plus régulièrement conservées. En dehors des auteurs, les institutions ont pu privilégier l'archivage de ces formats plus conventionnels et pratiques, presque systématiquement reliés, dactylographiés, paginés. Sur les trente-huit dossiers génétiques composant notre corpus, neuf conservent une continuité dialoguée, vingt-cinq un découpage technique, ce qui en fait le format le plus régulièrement présent. De plus, ces étapes respectent des critères plus stables, notamment après-guerre.

À l'exception de deux scénarios (*Jean de la Lune* et *Folies Bergère*) ne proposant qu'une adaptation ou traduction des dialogues, sans aucune description visuelle, peu de continuités dialoguées ont été conservées pour les projets des années trente : *Gribouille*, *L'Alibi* (1937), une scène du *Déserteur* (1939). Une douzaine de découpages techniques l'ont été : *Une nuit à l'hôtel*, *Une étoile disparaît* (1932), *Mademoiselle Docteur* (1934), *La Veuve joyeuse* (1935), *Le Paquebot partira à midi*, *Le Messager* (1936), *Gribouille*, *Naples au baiser de feu* (1937), *Orage*, *L'Étrange Monsieur Victor* (1938), *Le Corsaire* (1939), *Untel père et fils* (tournage entamé en décembre 1939). Les découpages supervisés par la branche française de la Paramount sont homogènes, proposant une description précise et normée des plans. Même constat pour ceux réalisés au cours des années trente avec des collaborateurs passés par l'Allemagne (Anatole Litvak, Jan Lustig). La professionnalisation des processus d'écriture et de réalisation a pu bénéficier des échanges avec les cinématographies étrangères.

¹⁴²¹BRUN M., « Le scénario pagnolien, l'œuvre d'un film-brouillon », p. 270-279.



Doc. 32 : continuité dialoguée de *Gribouille*, avec annotations manuscrites de Marc Allégret (p. 5).

En revanche, les ultimes versions de plusieurs scénarios rédigés entre 1937 et 1945¹⁴²² – *Naples au baiser de feu*¹⁴²³, *Domino* ou *Pétras* – oscillent au fil des pages entre les normes de la continuité dialoguée et celles du découpage technique. Dans le premier de ces scénarios bâtards¹⁴²⁴, des indications techniques sont fournies pendant les douze premières pages, avant de disparaître progressivement à partir du moment où le personnage interprété par Tino Rossi intervient, puis de réapparaître brièvement à partir de la page soixante, sans qu'elles n'adoptent une formule stable : les plans sont distingués tantôt par des numéros, tantôt par des tirets ; les échelles de plans ne sont pas indiquées, si ce n'est implicitement par des termes empruntés au domaine pictural (« tableaux », « détail »). Les quelques plans décrits le sont souvent de manière impressionniste : « Détail d'une femme. Elle est de dos. On ne verra que ses cheveux sales¹⁴²⁵. » De même, le scénario de *Domino* propose aussi bien des plans

scrupuleusement décrits que des longs passages dialogués sans aucune mention technique. Cette instabilité peut-être attribuée soit au dilettantisme des responsables de l'adaptation, soit à une prise en compte pragmatique de la marge d'incertitude impliquée par la mise en place d'un dialogue ou d'une séquence chantée. C'était déjà le cas d'un découpage aussi précisément conçu que celui de *La Veuve joyeuse*, dans lequel les séquences musicales ne font pas toujours l'objet d'un découpage précis ou définitif, comme le prouve la comparaison avec leur version filmée. Ces deux explications ne sont pas incompatibles, d'autant que Marcel Achard a dû moins s'investir dans ces trois projets français : aucun scénariste n'est crédité pour le premier ; le second dévoie et banalise l'œuvre originale ; il n'a que supervisé le troisième.

Un document précieux illustre la transition d'une étape à l'autre, ici clairement distinguées : la continuité dialoguée de *Gribouille* (1937) annotée par Marc Allégret¹⁴²⁶. Le réalisateur fait

¹⁴²²La continuité dialoguée de *Pétras* est datée du 5 décembre 1945 et présentée comme un « texte de Marcel Achard » : BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (17, 7). Mais la première version du scénario fut commandée par contrat en 1941 (BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (17, 5), ce qui resserrerait davantage la période considérée.

¹⁴²³Scénario mixte (continuité dialoguée/découpage technique) de *Naples au baiser de feu*, 96 p. BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

¹⁴²⁴Aucun jugement de valeur dans l'emploi de cet adjectif, que nous reprenons dans son second sens, qualifiant ce « qui tient de deux genres différents » (A. REY, *op. cit.*, I, p. 819).

¹⁴²⁵Scénario mixte (continuité dialoguée/découpage technique) de *Naples au baiser de feu*, p. 1.

¹⁴²⁶Continuité dialoguée de *Gribouille* avec indications manuscrites. BnF, fonds Allégret, 4^e-COL-7/9 (8).

apparaître son découpage en tirant des traits et en numérotant les plans décrits le plus souvent dans la colonne de gauche. Ceci étant, rares sont les occasions où son découpage peut infléchir le projet, comme c'est le cas dans la séquence d'ouverture (cf. doc. 32). Ici, le réalisateur met Raimu « au centre du film¹⁴²⁷ » non plus en le plaçant au centre du plan, comme l'induit la continuité, mais en privilégiant son ocularisation, dans le plan n°12. Le dialogue est également modifié, des répliques ajoutées sans qu'il soit possible de savoir si elles l'ont été avec la collaboration d'Achard. Cette évolution est conservée dans le film (2 min.). Le plus souvent, Allégret demeure pourtant contraint par le dispositif inhérent au genre du film de prétoire : organisation attendue de l'espace, statisme des personnages, abondance d'un dialogue performatif, héritant d'une conception traditionnelle de l'écriture dramatique.

Même quand le dialogue s'avère moins présent, le découpage en scènes puis en paragraphes permet à l'auteur de la continuité de dicter la succession des plans. Le découpage de la scène de la messe de Noël se calque ainsi sur la typographie de la colonne de gauche¹⁴²⁸. Cette transversalité entre écriture et montage est attestée par de nombreux scénaristes¹⁴²⁹, et revient ponctuellement dans les articles d'Achard (cf. *supra* 3.1.2.2). En identifier les manifestations paraît intéressant. Dès le séquenceur¹⁴³⁰ d'*Orage* (1938), la description de la première apparition de Françoise Massard fourmille de détails visuels évocateurs et progressivement distribués de manière à suggérer une mise en scène et un découpage. Dans le découpage technique¹⁴³¹ puis le film, le traitement visuel de la séquence s'en inspire largement.

La distinction entre les deux étapes de la continuité dialoguée et du découpage technique est donc loin d'être nette, d'autant que, pendant une bonne partie des années trente, c'est le scénariste, et non le réalisateur, qui est souvent chargé contractuellement de livrer le découpage technique. La confusion des rôles débouche logiquement sur une confusion des standards d'écriture. Achard est censé prendre en charge le découpage de tous les films produits par la Paramount France. C'est encore le cas pour son second projet avec Marc Allégret, *Le Paquebot partira à midi*¹⁴³², puis pour *Orage*¹⁴³³ et *L'Alibi*¹⁴³⁴. Or, le rôle du découpeur, Jan Lustig pour la plupart des films réalisés par Allégret, n'est pas toujours clairement défini (cf. *infra* 7.3.1.2). En 1938, seul Jean Grémillon est crédité du découpage de *L'Étrange Monsieur Victor*. À partir des années quarante, Marcel Achard se concentre davantage sur la construction narrative et l'écriture des dialogues, mis à part bien évidemment pour les deux films dont il est le réalisateur.

Pour trois autres projets, datés des années cinquante, ont été conservées les étapes de la continuité dialoguée et du découpage technique : *Le pays d'où je viens* (1956), *Cendrillon et les gangsters/Escapade* (1957), *Que les hommes sont bêtes* (1957). Leur rapprochement permet de mieux comprendre comment la continuité dialoguée induit une mise en scène et un

¹⁴²⁷Notes concernant le scénario de *Gribouille*, p. 4. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (6).

¹⁴²⁸Continuité dialoguée de *Gribouille* avec indications manuscrites, p. 141-144.

¹⁴²⁹SALÉ C., *op. cit.*, p. 54, 74 ou 95 (Jean Gruault note que « le scénario, c'est comme le montage, il faut de la colle et des ciseaux. Ce sont deux extrémités du film ; le rôle du réalisateur, c'est de relier les deux. »).

¹⁴³⁰Scénario : « Premier traitement ». BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/10 (2).

¹⁴³¹Découpage technique d'*Orage*, p. 12-15.

¹⁴³²ARON A., lettre adressée à M. Achard, datée du 11 janvier 1936. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*. Le producteur de la société Pan-Ciné commande à l'auteur un « scénario dialogué et découpé ».

¹⁴³³La page de titre du découpage technique indique que la pièce a été « adaptée pour l'écran par Marcel Achard et H.G. Lustig ». Cinémathèque, Bibliothèque du film, SCÉM 1994. Mais il est probable que le premier a plus spécifiquement pris en charge le travail d'adaptation, le second le découpage.

¹⁴³⁴MATIGNON J., lettre adressée à M. Achard, datée du 28 janvier 1937. BnF, fonds Achard, Cinéma A-B, *L'Alibi*. Dans cette lettre, la secrétaire générale de la société Eclair-Journal, J. Matignon, déclare acheter à M. Achard « le scénario et les dialogues (ainsi que [sa] collaboration au découpage) du film "LE FAUX TÉMOIN" »/»*L'Alibi*. C'est moi qui souligne.

découpage en dépit de l'absence d'indications techniques, comment le style d'écriture du scénariste peut inspirer le metteur en scène¹⁴³⁵. Dans les continuités des deux comédies policières de 1957, ce style prend un tour nettement prescriptif. Une série d'équivalences permet aux scénaristes de proposer un véritable pré-découpage. En voici quelques occurrences, empruntées à la continuité de *Que les hommes sont bêtes* :

- les changements de paragraphe suggèrent les changements de plans ; des points de suspension¹⁴³⁶ les accompagnent parfois, soulignant l'enjeu de tout raccord narratif : relier ce qui est disjoint par nature ;
- les expressions « nous voyons ce qui [est perçu par l'ocularisateur]¹⁴³⁷ » ou « le regard de [l'ocularisateur] se fixe sur¹⁴³⁸ » appellent un plan subjectif ;
- l'expression « nous revenons à¹⁴³⁹ » prescrit un panoramique reliant deux éléments distincts ;
- une phrase complexe intégrant une subordonnée marque la simultanéité – « pendant que leur dialogue se poursuit, nous voyons dans le fond [...]¹⁴⁴⁰ » –, invitant le découpeur à exploiter la profondeur de champ sans changer de plan.

Toutes ces prescriptions ont été suivies dans le découpage¹⁴⁴¹. Bien qu'elle témoigne désormais de l'intégration des normes différenciant continuité et découpage, cette traduction technique n'implique pas nécessairement une soumission du réalisateur au scénariste. Le premier a pu participer à la rédaction de la continuité, le second intervenir lors de la réalisation du découpage. Dans ses « notes et observations sur le découpage du film "*Que les hommes sont bêtes*" », le réalisateur Roger Richebé désigne d'ailleurs les auteurs ayant opéré des choix décisifs lors des deux étapes par une première personne du pluriel qui ne permet guère d'opposer des auctorialités clairement identifiées. Reste que la mise en scène et le découpage demeurent largement conditionnés par la continuité, donc par le processus d'écriture scénaristique. La continuité du *Pays d'où je viens* adopte quant à elle une formulation plus subtile et neutre, moins clairement prescriptive. La distribution des paragraphes ne correspond plus nécessairement à celle des plans, les variations de focalisation sont plus subtilement marquées. L'écriture scénaristique se rapproche davantage de l'éthique professionnelle de Jean Aurenche : inspirer une mise en scène et non la commander.

En définitive, mieux vaut ne pas présumer du professionnalisme des intervenants en évaluant la précision de leurs prescriptions. Jean Grémillon ou Max Ophüls ne décrivent que partiellement les plans de *L'Étrange Monsieur Victor* ou *Madame de...*, considérant sans doute que si le découpage oriente le projet, il ne doit pas le figer. Pour autant, s'il se refuse à indiquer systématiquement les échelles de plan ou l'axe de prise de vue, Grémillon mentionne les entrées et sorties de champ, les rapports entre premier et arrière-plans ou les mouvements de caméra, si bien que son découpage¹⁴⁴² est le plus long – deux-cent-soixante-dix-sept pages – de ceux que nous avons étudiés. Toute précision n'est donc pas absente. Le cinéaste fait simplement la part de ce qui peut être organisé dès l'écriture et de ce qui devra attendre le tournage pour être mieux envisagé. Le même constat pourrait être établi pour *Untel père et*

¹⁴³⁵AURENCHÉ J., *La Suite à l'écran*, Arles, Actes Sud/Institut Lumière, 1993, p. 226 et 233.

¹⁴³⁶Continuité dialoguée de *Que les hommes sont bêtes*, datée du 15 juillet 1956, p. 14-15. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q.

¹⁴³⁷*Ibid.*, p. 5.

¹⁴³⁸*Ibid.*, p. 18.

¹⁴³⁹*Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁴⁰*Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁴¹Découpage technique de *Que les hommes sont bêtes*. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q.

¹⁴⁴²Découpage technique de *L'Étrange Monsieur Victor*, 277 p., BnF, fonds Grémillon, JG 10 (001).

*fil*s de Julien Duvivier. Son scénario est découpé en impressions précises, plutôt qu'en plans systématiquement décrits.

A contrario Marcel Achard (*Le Paquebot s'arrêtera à midi*, *La Valse de Paris*), Marc Allégret et Jan Lustig, Raymond Rouleau (*Le Messenger*) ou Marcel Carné (*Le Pays d'où je viens*) partent de découpages plus régulièrement précis. Carné, en particulier, décrit maniaquement, jusqu'à signaler les changements d'orientation des acteurs par rapport à la caméra, en cours de plan : face, trois-quart face, profil...¹⁴⁴³ Son découpage est également un de ceux qui refusent le plus nettement l'usage de la première personne. Cette objectivité le distingue d'Achard ou Ophuls, qui n'hésitent guère à utiliser la première personne du pluriel pour décrire un long plan entraînant le lecteur à la suite d'un monstreur démiurgique. Particulièrement éclairante de ce point de vue est la comparaison entre les deux versions de *Mam'zelle Nitouche*, au delà du changement d'étape et d'échelle. Les occurrences de la première personne présentes régulièrement dans la continuité narrative co-écrite par Ophuls disparaissent du découpage technique, après l'éviction de ce dernier remplacé par Yves Allégret. Dans ce cas particulier, le professionnalisme apparent de la seconde version¹⁴⁴⁴ signe l'appauvrissement du projet, condamné à n'être plus qu'un véhicule, attentivement conçu mais stérile faute d'autre enjeu, pour Fernandel.

À l'issue de ce parcours génétique, il faut d'abord prendre acte du brouillage des étapes et des responsabilités autoriales. Et donc renoncer à distinguer les responsabilités respectives des co-auteurs ? Non, puisque certaines étapes – en particulier celles du synopsis ou du « scénario romanesque » – certains projets – les films Paramount, les projets parfois inaboutis ressortissant au genre de la comédie policière, les premières collaborations avec Jan Lustig et Marc Allégret – permettent plus facilement que d'autres de modéliser le processus d'écriture scénaristique achardien : soin particulier accordé à l'organisation dramatique, qui distingue la genèse des scénarios de celle des pièces ; hybridation permettant d'échapper à la prégnance du modèle théâtral en s'inspirant des potentialités romanesques (affirmation du narrateur, variation des rythmes diégétiques, évocation de l'intériorité des personnages) ; pirandellisme récurrent, qui participe de cette hybridation ; tension entre la complexité des motivations attribuées aux protagonistes et le recours fréquent au stéréotype ; conscience des potentialités prescriptives du *cinéma* qui autorise parfois le scénariste à confondre son rôle avec celui du metteur en scène...

Ces ambitions se concrétisent de la manière la plus satisfaisante dans le cadre de projets conçus par d'autres. Achard ne peut être seul crédité ni de la construction dramatique, ni du traitement visuel des films de Lubitsch, Moguy, Grémillon ou Ophuls. Ce sont souvent les cinéastes, plus que le scénariste, qui ont su négocier les marges autorisant le déploiement des films, s'interdisant jusqu'au seuil du tournage (le découpage technique) de partir d'une conception figée. Même chez un auteur écrivant aussi précisément ses films que Lubitsch, le scénario n'est pas confondu avec un programme imposé. Le *cinéma* oriente, il ne commande pas. Il peut être poétique donc ouvert. Il encadre un projet collectif en évitant qu'il ne soit fragilisé par l'expression de trop d'intentions singulières, parfois contradictoires.

Marcel Achard a pourtant fait bénéficier ces projets de son art du dialogue, ainsi que de sa fine compréhension des spécificités de l'écrit scénaristique, préalable à tout dialogue approfondi avec les co-auteurs. S'il n'est pas maître en son royaume, il en connaît suffisamment les usages pour l'arpenter en bonne compagnie.

¹⁴⁴³Découpage technique du *Pays d'où je viens*, 185 p., BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q.

¹⁴⁴⁴Découpage technique de *Mam'zelle Nitouche*, 219 p., BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

5.2.2 Adaptations

La dimension critique de l'adaptation – suscitant des tensions auctoriales ou esthétiques – a été soulignée dès l'introduction. Le processus occupe une place centrale, dans les articles d'Achard comme dans sa pratique. Son adaptation française d'une pièce de Ben Jonson demeurerait endogène car circonscrite au domaine théâtral ; celle du roman *Le Joueur d'échec* l'engageait sur la voie d'une intermédialité complexe, par certains aspects novatrice. Sa carrière cinématographique est lancée grâce au succès de l'auto-adaptation de *Jean de la Lune*. Dans l'un comme l'autre cas, l'adaptation va de pair avec la confrontation, l'hybridation (dans des proportions plus larges qu'attendues puisqu'en sus de la trilogie roman-théâtre-cinéma, les arts chorégraphique et musical sont convoqués), et une réflexion théorique sur les spécificités et l'évolutivité des arts.

Rapprocher ce discours théorique de la genèse des œuvres afin de modéliser le processus d'adaptation est tentant. Si l'on s'en réfère aux articles (cf. *supra* 3.2.3), adapter imposerait d'abord d'identifier l'essence de l'hypotexte, sans confondre sujets apparent et réel ; ensuite d'opérer une série de choix, présentés comme particulièrement cruciaux quand cet hypotexte est théâtral, et que sa structure se fonde sur les dialogues. Il faudrait dans le même temps tenir compte des spécificités du cadre de destination : le cinéma n'est pas le théâtre. Ni leurs structures, ni leurs dialogues, ni leurs modes de diffusion, ni leurs publics ne sont identiques. L'adaptateur d'un texte dramatique est donc confronté à des arbitrages difficiles, peut-être insatisfaisants : dans quelle mesure les caractéristiques de l'œuvre originelle (théâtralité, complexité) sont-elles adaptées à une version filmée ? Dans quelle mesure participent-elles de son équilibre, de son essence ? Quelles évolutions s'imposent après ce premier constat ? Comment ces évolutions sont-elles négociées au sein du collectif en charge de l'adaptation ? Enfin, il faudrait soumettre les éléments retenus à une série d'opérations : condensation, expansion, addition ou transposition. Le processus paraît contraignant, d'autant que le scénariste devrait, plus que le dramaturge, se montrer attentif à l'organisation de l'intrigue, façonner son objet en tenant compte d'un public avide d'actions et de spectaculaire. Processus stimulant, pourtant, comme en témoigne l'enthousiasme exprimé par Achard quand est lancée la première adaptation de *La Vie est belle*.

Dans le cadre des auto-adaptations, la pratique correspond à peu près au modèle théorique, du moins jusqu'à *Domino* dont la version filmée trahit l'essence de la pièce adaptée. Quant aux adaptations romanesques, elles autoriseraient – dicit le critique et dramaturge – une démarche plus souple. Au delà d'une distinction de nature – en fait historiquement datée donc relative – entre arts diégétiques et mimétiques, qu'Achard ne soit pas romancier peut expliquer ces différences de traitement. Mais qu'en est-il des adaptations cinématographiques de pièces écrites par d'autres ? Jusqu'à *L'Arlésienne* (1942), cet *autre* est en fait singulier : Henry Bernstein, avec lequel Marcel Achard entretient des relations ambivalentes, teintées de respect, d'affection déclarée mais aussi de défiance.

Les deux adaptations de Bernstein nous intéresseront donc plus particulièrement, afin de mesurer ce qui les distinguerait non seulement des adaptations romanesques mais également des auto-adaptations déjà étudiées. Que devient le modèle théorique achardien dès qu'il n'est plus motivé par le respect de sa propre œuvre dramatique ? Quelle marge est laissée au cinéaste, voire aux autres collaborateurs artistiques (acteur, chef opérateur, musicien) au cours de ce processus de réappropriation ? À ces questions, l'examen des adaptations du *Messenger* puis du *Venin* – rebaptisée *Orange* – apporte des réponses contrastées.

5.2.2.1 Adapter Bernstein : *Le Messenger* (1937)

Après une longue éclipse, l'œuvre d'Henry Bernstein a bénéficié d'un regain d'intérêt à partir du milieu des années quatre-vingt. Le cinéma a joué un rôle décisif dans ce timide retour en grâce, initié grâce à la splendide adaptation de son *Mélo* (1986) par Alain Resnais, qui a également nourri la réflexion théorique sur le processus d'adaptation, par sa radicalité et son orientation paradoxale. Non seulement Resnais assume pleinement une théâtralité qui n'est plus jugée incompatible avec la cinématographicité, mais il la radicalise en supprimant ou atténuant certaines des caractéristiques romanesques de la pièce¹⁴⁴⁵. Avant cette adaptation tardive et exceptionnelle à plus d'un titre, pléthore de films ont participé à la popularisation du théâtre bernsteinien auprès du public des salles de cinéma. Plus de la moitié de ses trente pièces sont concernées : seize d'entre elles ont donné matière à trente-deux adaptations. La plupart, soit vingt-huit, ont été produites avant la fin des années trente¹⁴⁴⁶. Cette période privilégiée a déjà fait l'objet d'études signées notamment Geneviève Sellier¹⁴⁴⁷ ou Christian Viviani¹⁴⁴⁸, qui se sont intéressés aux inflexions esthétiques ou morales imposées par le changement de média, en particulier lors de l'adaptation du *Bonheur* (1934) par Marcel L'Herbier. Alors qu'Achard jugeait que celle-ci trahissait Bernstein, Geneviève Sellier considère qu'elle échappe à l'édulcoration touchant la plupart des autres adaptations, Christian Viviani qu'elle enrichit le propos de la pièce en en déplaçant le centre de gravité au profit du personnage masculin, relais subversif du spectateur. Deux adaptations ont donc monopolisé l'attention : *Le Bonheur* et *Mélo*. D'autres sont négligées, et particulièrement celle du *Messenger*, exclue du corpus de cinq adaptations retenu par Sellier. Le film de Raymond Rouleau est à peine plus présent dans l'ouvrage consacré par Claude Gautéur et Ginette Vincendeau à Jean Gabin, qui néglige plus largement le rôle qu'a pu jouer Achard dans la construction de la *persona*¹⁴⁴⁹ de cet acteur mythique.

Pourtant, *La Belle Marinière* est un film fondateur, et reconnu comme tel par l'acteur, tandis que *Le Messenger* met en lumière certains aspects du mythe Gabin. Les deux films exploitent un triangle sentimental constitutif de ce mythe : la relation privilégiée entre deux amis est troublée (dans les deux sens du terme) par une femme. Si le premier film a longtemps été considéré comme perdu, le second a été éclipsé par l'exceptionnelle série de grands films auxquels a participé l'acteur dans la seconde moitié des années trente. L'intérêt du *Messenger* excède pourtant sa valeur de témoignage sur certaines représentations (genrées ou coloniales) et sur la construction de la *persona* de son acteur principal.

Les composantes tragique, exemplaire (le modèle viril et national¹⁴⁵⁰), réconciliatrice (le héros prolétaire et bourgeois, amical et solitaire) ou homo-érotique¹⁴⁵¹ de Gabin y sont soulignées grâce à une série de contrastes, dans la droite ligne de la pièce même si des transpositions et inflexions sensibles peuvent être identifiées. C'est pourquoi il paraît important de revenir sur ce film négligé par les analystes.

En préambule, rappelons qu'Henry Bernstein, refusant de distinguer nettement l'autorité du dramaturge de celle du metteur en scène, considère que « le rôle de l'auteur va jusqu'à

¹⁴⁴⁵LANDIS J., *op. cit.*, p. 264.

¹⁴⁴⁶*Ibid.*, p. 257.

¹⁴⁴⁷SELLIER G., « Henry Bernstein et le cinéma français des années 30 », in *Le Théâtre à l'écran*, p. 82-88.

¹⁴⁴⁸VIVIANI C., « *Le Bonheur* : "Bonheur de théâtre, bonheur de cinéma" », in *op. cit.*

¹⁴⁴⁹Il n'est notamment pas cité parmi les scénaristes ayant participé à la construction du mythe Gabin : C. GAUTEUR, G. VINCENDEAU, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁵⁰*Ibid.*, p. 209-212 ; 221-225.

¹⁴⁵¹*Ibid.*, p. 228 ; 232-238.

indiquer la valeur d'un texte à ses interprètes, comme aussi de leur expliquer le caractère d'un personnage et, partant, la justesse d'une attitude, le sens d'un silence, la portée d'un geste. C'est tout cela qui constitue la création, l'acheminement vers la vie d'une œuvre théâtrale¹⁴⁵². » Cette implication se manifeste dans le texte par la précision des didascalies, en dehors du texte par le fréquent interventionnisme d'un dramaturge qui est également metteur en scène et directeur de théâtre. Son pragmatisme lui fait néanmoins admettre l'atténuation de la violence et de la subversion (émancipation féminine, peinture critique du patriarcat et du viriarcat) dans les films adaptés de ses pièces. Un plus grand attachement aux conventions des spectateurs de cinéma la justifierait à ses yeux, comme à ceux des scénaristes¹⁴⁵³. Les adaptations sont donc évaluées à la fois jalousement et pragmatiquement par le primo-auteur, comme en témoigneront ses réactions très contrastées devant les films de Raymond Rouleau puis de Marc Allégret.

Par ailleurs, Achard est un intime non seulement de Bernstein, mais de son œuvre. Son portrait publié le 8 août 1933¹⁴⁵⁴ dans *Marianne* constitue à cet égard un témoignage éclairant sur cette connaissance personnelle et poétique, qui doit permettre au futur adaptateur d'identifier ce qui constitue le cœur de l'hypotexte. Dans ce long article, Achard distingue cinq aspects remarquables. Le premier touche à la personnalité d'Henry Bernstein, qu'il confond d'une part avec ses origines juives, de l'autre avec celle de ses personnages :

Dans une conversation qui languit, il n'est que de jeter le nom d'Henry Bernstein pour appeler la polémique, l'incident et même le conflit.

Il reste, dans son nom seul, un peu de ce salpêtre que charrie le sang de ses personnages.

Ensuite, le portraitiste reprend trois caractéristiques régulièrement associées par ses contemporains à la poétique bernsteinienne. Elle puiserait sa force dramatique dans son refus du lyrisme conventionnel ou de la formule au profit d'une langue simple et directe, qui saurait trouver « le mot juste, profond et terrible d'un personnage » ou exploiter le potentiel du silence, caractéristiques partagées par les dialogues achardiens. Elle emprunterait au roman la « vie multiple » de caractères complexes et en proposerait l'introspection en dépit des contraintes théâtrales : nombre restreint d'actes, impossibilité de proposer un commentaire narratif sur l'action. Cette observation confirme que le dépassement des contraintes génériques traditionnelles demeure une préoccupation centrale. Enfin, Achard distingue deux périodes, de part et d'autre de la Première Guerre mondiale, qui a causé « la faillite des anciens sentiments et des anciennes idées ». Avant-guerre, Bernstein aurait proposé un théâtre de la violence, violence notamment de l'argent et des sentiments. Après-guerre, son théâtre privilégierait la peinture de l'anxiété : « aux héros tout d'une pièce et aux malheurs tout cornéliens de ses premiers drames se substitua lentement la secrète et sans remède désespérance racinienne ». Cette description du théâtre bernsteinien demeure pertinente, à quelques nuances près¹⁴⁵⁵. Si la romanisation, par certains de ses aspects (éclatement de la structure, précision des

¹⁴⁵²BERNSTEIN H., déclaration citée dans *Jours*, 15 décembre 1935, au sujet de la création de *Cœur*. Elle est reprise par J. Landis, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁵³SELLIER G., « Henry Bernstein et le cinéma français des années 30 », p. 84.

¹⁴⁵⁴ACHARD M. « Henry Bernstein », art. cit.

¹⁴⁵⁵Alors que M. Achard considère que le second théâtre d'H. Bernstein s'éloigne du drame pour se rapprocher de la tragédie, J. LANDIS refuse cette distinction générique dans la mesure où le hasard, plus que le destin, continue à régler le sort de ses personnages (in *op. cit.*, p. 44). De plus, Achard identifie un antagonisme binaire entre femmes méchantes, « fleurs du mal » menteuses et « pauvres hommes ». Or, cette misogynie se retrouve moins dans les pièces de Bernstein, plus subtiles et subversives, que dans ses adaptations cinématographiques. Enfin, son appréciation du judaïsme de l'auteur, essentialiste voire xénophobe, demeure marquée par les préjugés d'un temps qui invite davantage à la reprise des stéréotypes qu'à leur déconstruction.

didascalies), comme le naturel apparent de ses dialogues semblent faciliter la tâche de l'adaptateur, les deux pièces adaptées par Marcel Achard appartiennent à sa période « racinienne » : un théâtre de caractère plus que de situation, donc éloigné du cinéma pour un adaptateur attaché à une distinction relativement conventionnelle entre les arts. Henry Bernstein le souligne à l'occasion de la présentation du film :

Pour muer une de mes pièces en un film, il faut une intelligence extrême de l'art du théâtre et de celui de l'écran. N'oublions pas que tous les ressorts de ces drames sont psychologiques, que toutes les actions des personnages dépendent non pas d'événements fortuits, mais de leurs sentiments, qui sont complexes.

Scénariste et metteur en scène naviguent donc entre une double rangée d'écueils. Ils risquent, d'une part, de trop respecter le texte écrit et d'aboutir à une de ces pièces filmées, si ennuyeuses à mon avis, où le dialogue, passant, en masse compacte, de la scène à l'écran, a perdu sa force et sa vertu.

L'autre danger, c'est celui de n'emprunter à un de mes ouvrages que le drame extérieur, sans tenir compte des mobiles cachés : alors, les péripéties qui, sur la scène, ont pu paraître poignantes, deviennent, dans la salle obscure, de pauvres inventions, parce qu'elles ont été vidées de leur invention et de leur essence secrète. Et au lieu d'une pièce qui avait sa vie et son mystère, l'on offre au public du cinéma un film d'une banalité désespérante.

Après avoir constaté, avec Achard, le double écueil menaçant l'adaptation cinématographique de pièces, Bernstein célèbre celle du *Messageur* :

Parmi les réussites que je peux devoir indirectement à l'écran, aucune, je veux le dire très haut, n'égale en mérites celle du Messageur.

Dès qu'à Joinville, j'ai vu le premier montage, j'ai eu l'impression décisive que je devais à Marcel Achard et à Raymond Rouleau, une transposition intégrale de mon œuvre, où toutes mes intentions, jusqu'aux plus subtiles, avaient été comprises et restituées, où mon dialogue continuait d'exister tout justement parce qu'on n'en avait conservé que ces répliques essentielles que réclame l'écran, – qu'en un mot Le Messageur-pièce était devenu Le Messageur-film. [...]

Mon bien cher ami Marcel Achard est, depuis de longues années, le premier auditeur de mes pièces nouvelles [...] ! Quant à Marcel, cinéaste et scénariste, ce n'est pas lui qui laisserait s'évaporer ou se corrompre la poésie d'un sujet, l'émotion d'une scène, la suggestion mystérieuse d'une réplique. Avec quelle joie j'ai remis Le Messageur aux mains délicates et nerveuses de ce chirurgien-poète¹⁴⁵⁶.

Il est vrai qu'à l'inverse de l'adaptation du *Venin (Orage)*, celle du *Messageur* paraît fidèle : fable, progression, caractérisation des personnages, jusqu'au trouble de la relation Nicolas-Gilbert. L'argument demeure similaire : dans une colonie africaine, le jeune Gilbert sympathise avec Nicolas, qui évoque longuement sa femme Marie, restée en France. Revenu en métropole, Gilbert se fait le messageur de Nicolas, d'abord en rendant visite à Marie puis,

¹⁴⁵⁶BERNSTEIN H., texte de l'allocution demandée pour le gala de présentation du *Messageur*, le 2 septembre 1937, 3 ff.. BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O, Le Messageur.

plus prosaïquement, en la séduisant. Nicolas revient à l'improvisiste, comprend la trahison de son épouse et de son ami. Gilbert se suicide. Le couple se réconcilie.

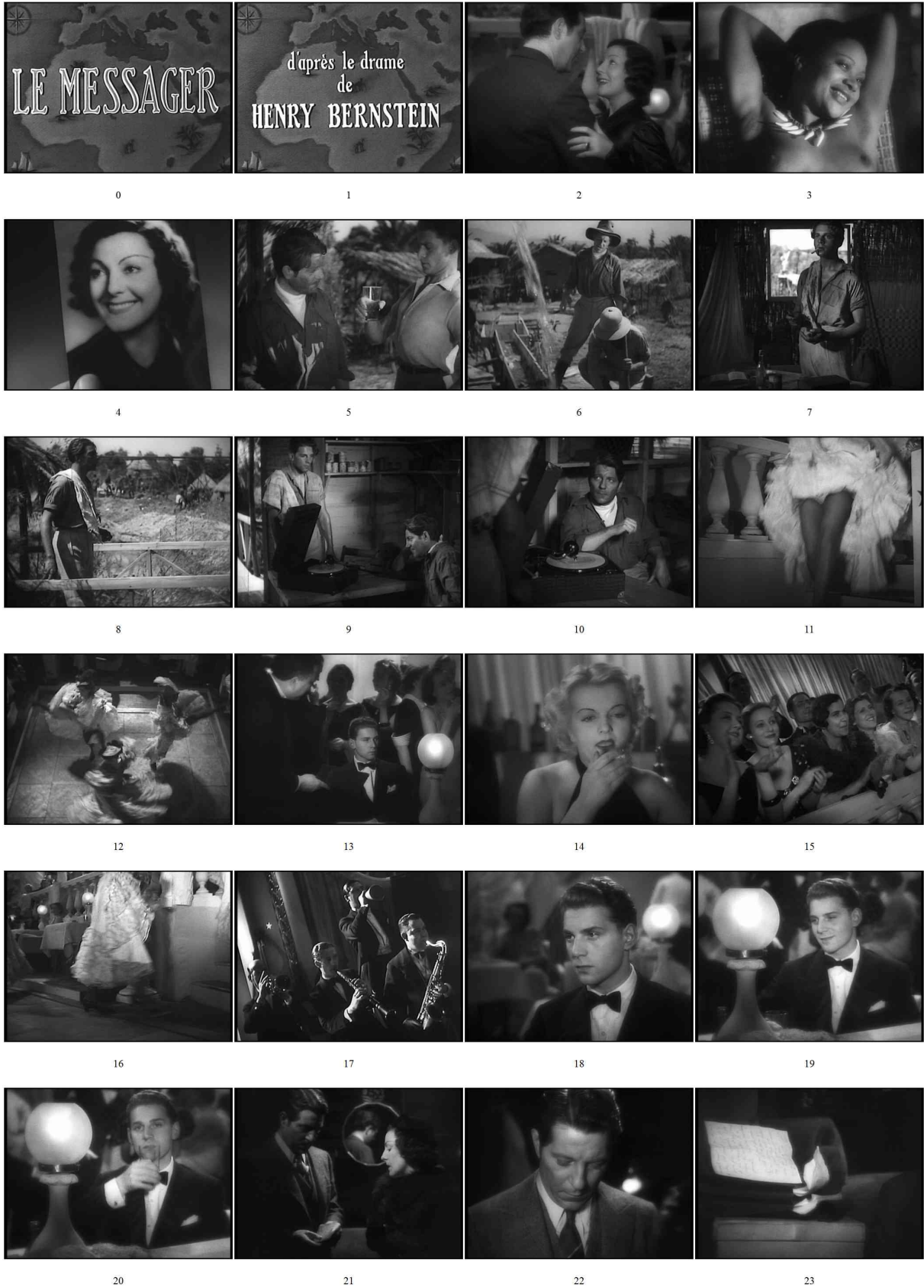
Cette adaptation relativement fidèle doit pourtant composer avec la structure romanesque d'une pièce dont le premier acte évoque surtout une action révolue : narration frappante par Nicolas de la naissance de sa passion pour Marie, de leur mariage, de son départ contraint vers l'Afrique coloniale ; lecture d'une lettre expédiée par Marie. Une succession de tirades donnent à ces remémorations une importance rappelant effectivement le théâtre racinien. Elles suscitent la passion d'un tiers (Gilbert) pour la femme célébrée par le locuteur, tandis que, dans le premier tableau de *Mélo*, c'est le locuteur lui-même (Marcel) qui devient désirable pour la destinataire (Romaine) dès qu'il évoque sa passion passée pour une autre femme. Les deux pièces se rejoignent. Comme le soulignait René Girard, le désir mimétique met à jour, dans ses manifestations les plus limpides, le « glissement » qui le fonde, c'est-à-dire « une prépondérance toujours plus marquée du médiateur et un effacement graduel de l'objet » au point de révéler « un début de déviation érotique vers le rival fascinant¹⁴⁵⁷. » Désirer à travers l'autre, c'est déjà désirer l'autre. Le titre même de la pièce, avant sa structure dramatique, montre que Bernstein entend mettre à jour la circulation des désirs au sein du triangle amoureux. Ce titre, qui semble *a priori* désigner Gilbert, pourrait tout aussi bien qualifier Nicolas, chantre d'une passion contagieuse, ou Marie, médiatrice entre les deux protagonistes masculins. Le déclenchement, grâce à l'énonciation d'un récit, d'un désir mimétique affranchi des conventions évoque également *Domino*, dont l'adaptation ne saura comment négocier avec ce discours performatif jugé anti-cinématographique.

Dans le film, l'analepse¹⁴⁵⁸ fournit la matière d'un premier tiers inédit, adoptant la forme plus conventionnellement dramatique d'un récit représenté à travers des actions, et non plus énoncé. Achard y pastiche le dialogue bernsteinien : isotopie de l'argent, brutalité des images, silences marqués par des points de suspension. Comme le prescrit le « chirurgien-poète », la situation prend le dessus sur l'introspection. Le film devient plus cornélien. Le transfert faisant de Gilbert un messenger change également de nature. Le mimétisme amoureux ne se cristallise plus grâce à un récit énoncé, mais grâce à une photographie visible – celle de Marie, montrée par Nicolas à Gilbert (cf. doc. 33 : phot. 4) – plus importante que dans la pièce. L'image vaut un long discours. Autre idée de cinéma : la lettre de Marie est remplacée par un disque. La voix qui énonce son discours n'est plus celle de Nicolas – parti-pris explicitant la nature mimétique du désir – mais celle de Marie elle-même. Doublement absente, car venue du passé et du hors-champ, cette voix féminine envahit la bande sonore alors que Gilbert (Jean-Pierre Aumont), seul dans sa case (47 min. ►), contemple la photographie de sa maîtresse, elle aussi prénommée Marie¹⁴⁵⁹. Hors-champ, un chœur d'ouvriers africains participe du pittoresque tout en offrant un commentaire sur l'action. La partition exploite les stéréotypes attachés à l'Afrique.

¹⁴⁵⁷GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard, « Pluriel », 2010 [1961], p. 61-62.

¹⁴⁵⁸BERNSTEIN H., *Le Messenger* [1933], *Paris Théâtre*, n°52, 1950, p. 48-49.

¹⁴⁵⁹Dans la pièce comme dans le film, cette coïncidence suscite cette réplique de Nicolas « il y aura deux Marie dans cette jolie demeure ». L'homonymie des prénoms s'accompagne d'une troublante homophonie : deux maris, ou plutôt un mari et un amant, partageant le même espace avant de partager la même femme.



Doc. 33 : photogrammes extraits du *Messenger* (1937) : transposer l'« essence secrète » de la pièce ; la séquence du disque (7-10) ; la séquence de l'attraction » (11-20).

Comme dans l'adaptation de *Domino* ou dans *Mademoiselle de Panama*¹⁴⁶⁰, ce continent est associé – à travers ses corps dénudés, ses chants, un personnage conventionnel de jeune métisse s'offrant aux colons¹⁴⁶¹ (phot. 3) – à l'éveil des sens, aux passions troubles ou homosexuelles¹⁴⁶². Le découpage technique puis le film multiplient les plans de coupe et les rapprochements exploitant ce *topos* colonial.

Gilbert est saisi (phot. 7) par la voix de Marie, dont il n'identifie pas la source, et qui adresse à un destinataire d'abord anonyme un discours passionné : « Me voici mon amour : c'est moi, Marie. Ta Marie. J'entre dans ta maison pour que tu me prennes enfin dans tes bras. Comme ça, oui. Ah, que c'était long cette absence ! » L'érotisme du discours et son ambiguïté énonciative (qui parle, c'est-à-dire laquelle des deux Marie ? à qui ?) sont une invention du dialoguiste. Le chant *off* des ouvriers africains se prolonge, pulsation assourdie sur laquelle se pose la voix plus aiguë et sonore de Marie pour composer une bande-son hypnotique. Il faut attendre que son destinataire soit nommé – « mon Nick » – pour que Gilbert, sortant de sa catalepsie, se dirige vers la source de la voix (ou vers son destinataire ?). Il est suivi (phot. 8) par un long travelling latéral évoluant au rythme de son corps tout en le superposant à un arrière-plan où s'activent des ouvriers noirs. Toute la séquence articule une série de motifs visuels et sonores : le corps transpirant de Gilbert et la voix de Marie ; la présence en arrière-plan du chant *off* puis des corps dénudés des ouvriers africains ; enfin, une double absence : celle de la source de la voix, celle de Nicolas à qui est adressé le discours. Le parcours de Gilbert s'interrompt quand il découvre l'un et l'autre (phot. 9). Son regard incertain, fiévreux, flotte entre le tourne-disque et Nick (Jean Gabin), qu'un contre-champ (phot. 10) vient mettre en valeur, établissant un lien entre les deux protagonistes sans l'expliquer. En cela, le narrateur filmique ne peut être confondu avec son avatar romanesque. Le narrateur stendhalien « rétabli[t] en sous-main la hiérarchie véritable du désir¹⁴⁶³ ». Ici, le contre-champ confronte Gilbert à un alter ego incertain, figure du conflit ou objet de désir, tout en soulignant l'axe qui relie les deux hommes, de part et d'autre du disque. La circularité de cet objet, avec celle des prénoms féminins et des désirs, installe un climat troublé par une homosexualité latente¹⁴⁶⁴. Quand Nicolas laisse enfin exploser sa colère, l'ambiguïté semble se résoudre en dualité, Jean Gabin incarnant une virilité traditionnelle face à la masculinité tempérée de Jean-Pierre Aumont.

Avec une brutalité très bernsteinienne, la pièce lançait rapidement son spectateur sur cette piste homosexuelle, apparemment pour mieux la refuser, en fait pour en filer le développement souterrain :

NICOLAS. - Dites donc, vous n'êtes pas pédéraste par hasard ?

GILBERT (sursautant). - Je vous remercie ! Très peu pour moi !... Pourquoi ? J'ai l'air d'une tante ?

NICOLAS. - Non, je voulais savoir. Pour ne pas vous ennuyer avec des histoires de femmes, si...

GILBERT (vivement). - Mais vous ne m'ennuyez pas du tout !

¹⁴⁶⁰ACHARD M., *Mademoiselle de Panama*, Théâtre, tome I, Paris, NRF, 1942, p. 30.

¹⁴⁶¹Dans de nombreux films français des années trente, les personnages africains sont associés à l'Eros, en particulier les femmes régulièrement « confinées dans des rôles sexuels » : LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre, *Général des Années 30*, Paris, Presses Universitaires des Vincennes, 1986, p. 137-138.

¹⁴⁶²BERTAUD Jean-Paul, « L'armée et le brevet de virilité », in CORBIN Alain (sld.), *Histoire de la virilité, tome 2 : Le triomphe de la virilité. Le XIX^e*, Paris, Seuil, 2011, p. 78-79.

¹⁴⁶³GIRARD René, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁶⁴H. Bernstein fait apparaître des personnages homosexuels, inspirés de son entourage proche, dans cinq pièces – *Le Détour*, *Samson*, *La Griffé*, *Le Bonheur* et *Le Messager* – identifiées par Agnieszka SZMIDT : « Une représentation de l'homosexualité féminine », in JUAN M., MEYER-PLANTUREUX C. (sld.), *op. cit.*, p. 68-69. Le thème lui est donc familier. *Le Surhomme* constitue une sixième occurrence, inédite.

NICOLAS. - D'ailleurs, ça doit être tellement la même chose !... (une pause.) Vous aimez quelqu'un, vous¹⁴⁶⁵ ?

Ce développement trouvait son aboutissement à la fin du dernier acte grâce à deux discours. L'un était énoncé, l'autre tu. Le discours énoncé est celui de Nicolas lançant avec rage, à Marie : « Et c'est celui-là que tu as choisi – entre tous, paraît-il ! C'est abject d'impudeur, de... de méchanceté, de vice !... *Ce petit type avec qui j'ai campé, comme à la guerre... que j'ai vu s'habiller, se déshabiller... dont je connais le corps, tu as couché avec lui*¹⁴⁶⁶ ! » Le discours tu est exposé dans une lettre, envoyée par Gilbert à Nicolas juste avant son suicide. Dans une optique romanesque, elle n'est pas destinée à être lue à voix haute. Le public ne doit pas l'entendre, mais il pourra – espère Bernstein – en deviner les implications grâce à l'intelligence et à la sensibilité de l'interprète de Nicolas au théâtre (Victor Francen), au moment où il la parcourt. Gilbert y faisait l'aveu suivant, dans lequel Johannes Landis décèle un amour homosexuel refoulé¹⁴⁶⁷ :

*C'est peut-être parce qu'elle est la femme que tu as choisie entre toutes, toi, grand vieux Nick ! Et je peux moins encore vivre sans ton amitié ; j'ai pour toi une tendresse que tu as certainement sentie. J'ai aussi – ce que j'ai jamais osé te dire – un profond respect. Arrange tout cela comme tu voudras, moi, je ne peux plus, ma tête a toujours été bien petite et elle est, à présent, trop fatiguée*¹⁴⁶⁸.

Le désir mimétique comme le trouble créé par la proximité des corps masculins font partie intégrante du drame. Les scénaristes éliminent les deux échanges énoncés sur scène, peut-être trop explicites, mais conservent la lettre. Comme dans la pièce, Marie précise : « elle m'était adressée, mais elle est pour toi » (89 min.). Comment mieux résumer son rôle ambigu de relais d'un message/désir destiné à son mari plus qu'à elle-même ? Pas plus que sur scène, le contenu de cette lettre n'est révélé. Mais trois partis-pris visuels en soulignent l'importance : un miroir dédouble Nick quand il la reçoit des mains de Marie (phot. 21) ; la lumière éclairant son visage devient plus vive tandis qu'il en découvre le contenu (phot. 22) ; enfin les deux derniers plans du film suivent la lettre (phot. 23) s'envolant par la fenêtre tandis que le train emporte le couple réconcilié. La lettre est abandonnée sur le quai. Aucun de ces procédés n'était prévu par le découpage, qui reprenait le décor prévu par la pièce : le pavillon de Madrid¹⁴⁶⁹. Une fois de plus, une adaptation achardienne privilégie le train afin de figurer un basculement dramatique et psychologique.

Les adaptateurs ne renoncent donc pas à proposer une équivalence cinématographique au cœur secret du drame. À cet effet, ils superposent une chanson et des images. « La Chanson de l'homme »¹⁴⁷⁰, écrite par Jacques Prévert et composée par Georges Auric, est rebaptisée dans le film « Tu n'appartiens à personne ». Utilisée comme un leitmotiv, elle n'a intégré le film que tardivement car le découpage technique reprenait la chanson anglo-saxonne « You are too beautiful »¹⁴⁷¹ prévue dans la pièce¹⁴⁷². Elle l'a été avant le tournage puisque le

¹⁴⁶⁵BERNSTEIN H., *ibid.*, p. 46.

¹⁴⁶⁶*Ibid.*, p. 74. C'est moi qui souligne.

¹⁴⁶⁷LANDIS J., *op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁶⁸BERNSTEIN H., *ibid.*, p. 77.

¹⁴⁶⁹Découpage technique du *Messenger*, p. 133-140. BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

¹⁴⁷⁰Dans le film, elle est désignée sous le titre « Tu n'appartiens à personne ».

¹⁴⁷¹Découpage technique du *Messenger*, p. 39, 71.

¹⁴⁷²BERNSTEIN H., *ibid.*, p. 46. Les paroles de la chanson anglaise mettent l'accent sur la séduction et l'inconstance de la femme. Comme dans la chanson de Prévert, cette femme est destinataire et objet de désir pour tous les hommes. Mais le texte de la chanson française offre le double avantage d'être compréhensible par tous les

dialogue de plusieurs scènes y fait référence : Achard a dû participer à son utilisation dramatique et symbolique.

Le thème de la chanson apparaît dès le générique, avant qu'elle ne soit exploitée diégétiquement à plusieurs reprises. À la fin du premier tiers (20 min.), elle demeure associée au couple hétérosexuel dont elle accompagne les adieux, juste avant que Nicolas ne s'exile en Afrique. Son premier couplet intervient comme un commentaire joué par l'orchestre d'un dancing. Démarré avant que le couple n'apparaisse à l'écran, il dévoile la tristesse de Marie (phot. 2) derrière le sourire de son interprète (Gaby Morlay) : « Tu étais si belle dans le brouillard, dans la fumée/De loin tu agitais ton mouchoir/Et tu souriais/Mais caché derrière ton sourire/Ton cœur pleurait/Moi j'étais triste à en mourir/Car je savais/Et toi aussi tu le savais/Que notre amour allait finir/À tout jamais [...] ». La chanson retrouve deux prérogatives du narrateur romanesque ou du chœur théâtral : révéler les émotions cachées, annoncer une issue tragique.

Dans le deuxième tiers (40 min.), c'est son refrain qui est repris en chœur par Nicolas et Gilbert, orpailleurs placés à côté d'un jet d'eau puissant¹⁴⁷³ (phot. 6) : « Écoute la chanson de l'homme/Que tu aimais et qui t'aimais/Elle est triste, elle est monotone/Elle est comme elle est. » Privé de son couplet, le refrain devient moins clair. Le pronom féminin ne renvoie plus à une femme, mais à la chanson elle-même. Faute de destinataire précis, le refrain ne s'ancre plus dans la situation d'énonciation initialement proposée par la chanson, mais dans celle du récit filmique : deux hommes plongés dans un univers presque uniquement masculin, également susceptibles de se reconnaître, comme locuteur et/ou destinataire, dans la chanson d'amour. Nicolas tente ensuite de la replacer dans son contexte originel en trouvant « épatant ce type qui parle de la femme qu'il aime et des autres hommes ». Or, cette appréciation positive est en décalage avec la tonalité de la chanson considérée dans son entier. Déplacé dans le contexte colonial et isolé, le refrain cesse d'être essentiellement tragique pour inviter à considérer avec complaisance le libertinage féminin ou le flottement des rapports de séduction.

Enfin, ce refrain est repris par un orchestre diégétique au début du dernier tiers (62 min. ►), à la demande de Gilbert qui attend Marie. Le maître d'hôtel lui précise que la chanson ne démarrera qu'après ce qu'il présente comme une « attraction » : un french-cancan rigoureusement superflu s'il est apprécié sous un angle dramatique. Comme dans la première adaptation de *Jean de la Lune*, le french-cancan justifie que soient exposées, sous tous les angles, d'accortes danseuses : les contre-plongées (phot. 11) mettent en valeur leurs dessous, les plongées (phot. 12) les rassemblent en bouquet. Contrairement à Cloclo, qui se léchait les babines devant un tel étalage de chairs féminines, Gilbert demeure indifférent, les yeux dans le vague (phot. 13 et 18). Il repousse les avances d'une femme blonde et lourdement fardée (phot. 14), trompée par ce regard flottant : ce n'est pas elle qu'il regardait mais un(e) absent(e). À ce stade, les deux hypothèses co-existent, selon que la féminité démonstrative des femmes du dancing s'oppose plutôt à la féminité discrète de Gaby Morlay ou à la masculinité à la fois très affirmée et complexe de Jean Gabin. L'attraction cinématographique trouve sa justification en participant de la construction axiologique.

À partir du moment où démarre le thème de « La Chanson de l'homme », les danseuses sortent de scène (phot. 16). Un plan montre les musiciens de l'orchestre (phot. 17) : à l'attraction féminine succède un groupe masculin, aussi figé et obscur que l'attraction était

spectateurs et de répéter un refrain ambigu.

¹⁴⁷³L'association stéréotypée entre le flux de l'eau et la passion incontrôlable est récurrente dans le film. Cet aspect était encore plus présent dans le découpage technique. La séquence du disque se déroulait sous une pluie battante, mise en avant par la bande-son et un montage alterné. La séquence devait s'achever sur une inondation : découpage technique du *Message*, p. 79-81.

claire et mobile. Associé à deux reprises à des plans rapprochés de Gilbert (phot. 18 et 19), le refrain propose un commentaire indiscret sur l'intériorité du personnage, en particulier quand la coupe introduisant le second plan rapproché se superpose à la phrase « l'homme/que tu aimais et qui t'aimais ». Tout – mise en place, montage, filmage, énonciation – invite alors à privilégier la seconde piste : c'est à un absent, plus qu'à une absente, que rêverait Gilbert. La fin de la séquence le confirme : Gilbert regarde la caméra pour offrir un toast à cet absent (phot. 20), en lançant *good luck, to you*, expression que les deux hommes échangeaient chaque fois qu'ils trinquaient (phot. 5). Le découpage technique précise que Gilbert « vide son verre, d'un trait, comme faisait Nick¹⁴⁷⁴ » : confrontation et mimétisme se confondent.

Quelles que soient les intentions des auteurs du film – reprendre le sous-texte homosexuel bernsteinien ou souligner la conscience que possède Gilbert de trahir un ami véritable, aimé et aimant – ils attribuent à leurs personnages des motivations complexes, dans la droite ligne des ambitions romanesques de la pièce. Des composantes adaptées à un spectacle populaire – attraction dansée, chanson aux paroles limpides – servent ce projet. C'est donc à juste titre qu'Henry Bernstein se félicitait qu'ils aient su transposer les « mobiles cachés » de ses protagonistes, l'« essence secrète » de leurs péripéties, le « mystère¹⁴⁷⁵ » de la pièce. Est-ce parce qu'il a parfaitement mené à bien cette mission que le « chirurgien-poète¹⁴⁷⁶ », tel que Bernstein qualifie Achard, doit s'effacer ? L'invention cinématographique la plus mémorable exploite une chanson écrite par un troisième auteur : Prévert. Quant au premier tiers du film, il contraint Achard à pasticher certaines des caractéristiques du dialogue bernsteinien afin de ne pas créer de rupture de ton. Alors qu'il est reconnu par Bernstein lui-même comme le principal artisan de l'adaptation, il n'est pas crédité au générique. Son effacement devient le corollaire de sa fidélité. En adaptant une seconde pièce d'Henry Bernstein, *Le Venin*, Marcel Achard inversera strictement cet axiome.

5.2.2.2 Trahir Bernstein : *Orage* (1938)

De toutes les pièces d'Henry Bernstein, *Le Venin* (1927), inspirée par sa vie privée¹⁴⁷⁷, est sans doute la plus autobiographique. Comme l'ont noté les critiques contemporains puis Johannes Landis¹⁴⁷⁸, son protagoniste offre de troublantes ressemblances avec son auteur : Gilbert Pécaud est un écrivain torturé, infidèle, au tempérament névrotique et cyclothymique. Il est en train d'écrire un roman dont le thème comme le titre font écho à la pièce même dont il est un des personnages. Entre *Le Poison* et *Le Venin*, s'installe une transparente correspondance métapoétique¹⁴⁷⁹. Les titres renvoient à deux jalousies : celle de Gilbert (André dans le film) qui torture sa maîtresse, Françoise, de ses questions incessantes ; celle de son ami Olivier, qui envie son talent et son succès. Quand la pièce démarre, la rupture entre Gilbert et Françoise est déjà consommée. L'acte II – le seul où apparaisse Françoise – ne représente, au sein d'une unique et longue scène, que leur vaine tentative pour faire revivre cet amour, empoisonné par la jalousie de Gabriel, peut-être par la perversité de sa maîtresse. L'acte III montre, après une nouvelle rupture, les subterfuges de Gabriel pour entamer une liaison avec une troisième femme, de son épouse Gisèle (enceinte) pour le retenir auprès de lui. Olivier laisse éclater sa jalousie.

¹⁴⁷⁴*Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁷⁵BERNSTEIN H., texte de l'allocution demandée pour le gala de présentation du *Messenger*, p. 2. BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O, Le Messenger.

¹⁴⁷⁶*Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁷⁷BERNAD C., art. cit., p. 46.

¹⁴⁷⁸LANDIS J., *op. cit.*, p. 100.

¹⁴⁷⁹BERNSTEIN H., *Le Venin*, Paris, Fayard, 1938, p. 102-103.

La pièce est très noire. Comme dans *Le Messenger* et dans tant de pièces de Bernstein, son premier acte est tourné vers une action révolue – la naissance de la liaison entre Gabriel et Françoise jusqu'à sa première rupture – constamment évoquée à travers le dialogue. Quand leur relation semble être relancée, dans l'acte II, elle ne cesse d'être minée par le passé, jusqu'à une nouvelle rupture. Contrairement au schéma dramatique classique, l'action n'est pas tendue vers une issue, ici très incertaine. Les discours sont tournés vers le passé et vers l'intériorité des personnages : « ça compte, le passé... ça compte dans le présent¹⁴⁸⁰ » déclare Gisèle.

Par ailleurs, d'autres difficultés se sont posées aux adaptateurs : Hans Lustig et Marcel Achard, crédités au générique, ont dû collaborer étroitement avec Marc Allégret. À rebours de la fragmentation spatio-temporelle de *Mélo* ou du *Jour*, chacun des trois actes se déroule très classiquement dans un seul décor. Après Pagnol, avant Cocteau ou Resnais, la pièce offrirait un point de départ idéal à l'invention d'une théâtralité cinématographique, si cette théâtralité n'apparaissait pas problématique aux adaptateurs, bien qu'indissociable de l'audacieuse brutalité de l'argument et du traitement : la clôture exacerbe la violence d'un conflit enfermé dans l'espace psychique du monodrame, au delà de la précision réaliste des didascalies. Le drame de Boulevard emprunte à Racine, à Strindberg et à Pirandello¹⁴⁸¹.

À l'évidence, la cohérence, autobiographique comme théâtrale, de la pièce réclamait un respect en contradiction avec les caractéristiques associées au spectacle cinématographique : éclatement spatio-temporel, dramatisation, atténuation de la violence. Davantage que pour *Le Messenger*, dont le centre sous-jacent demandait à ne pas être exhibé pour être respecté, les scénaristes ont donc été confrontés à un dilemme : trahir la pièce ou le cinéma. Au fil des étapes, depuis le séquenceur jusqu'au film, le premier choix va s'imposer progressivement.

Que demeure-t-il alors de ce drame, et de son essence, quand ils paraissent à ce point réfractaires au processus d'adaptation ? Si l'adaptation devient palimpseste, quels effets sont suscités par l'hybridation d'univers (artistiques, dramatiques, poétiques) contradictoires ?

La pièce se présente comme un triptyque, au fil de trois actes reliés par une cohérence thématique – André demeure compulsivement infidèle et jaloux – plutôt que dramatique : le drame est déjà advenu dans le premier acte, vainement rejoué au deuxième, définitivement révolu au troisième. Ce troisième acte, qui projette audacieusement le spectateur après la rupture définitive entre les amants, est immédiatement sacrifié par l'adaptation. Dans le contexte d'une production prestigieuse des années trente, il eût été difficile d'évacuer la star féminine (Michèle Morgan) dans le dernier tiers du film.

Quant à la jalousie amicale d'Olivier, dont l'aveu constitue le sommet dramatique de l'acte III, elle offre un contrepoint à la ligne principale de la jalousie amoureuse¹⁴⁸². Ce contrepoint s'efface au fil des versions du scénario : séquenceur, continuité narrative (hybride puisque certaines scènes sont dialoguées), découpage technique. Olivier est encore un protagoniste important dans le séquenceur. Sa jalousie, manifeste dès sa première apparition, précipite le drame. Il encourage Gisèle à réagir puis « machine une combinaison contre Françoise » qui déclenche « la plus terrible altercation entre Gabriel et elle¹⁴⁸³. » Son rôle s'amointrit au fil des réécritures, jusqu'à devenir tout à fait secondaire dans le film, où sa fonction dramatique est inexistante. Sa première apparition (3 min.) le réduit à un rôle de figuration.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴⁸¹ LANDIS J., *op. cit.*, p. 310.

¹⁴⁸² Il est possible que *Patate* (1957), ultime grand succès de M. Achard, s'inspire de cette ligne dramatique sacrifiée par l'adaptation. La violence du conflit opposant le personnage éponyme à l'ami qu'il jalouse, la franchise de certains dialogues et l'importance accordée à l'argent sont nouvelles dans le théâtre achardien mais en font sa pièce la plus bernsteinienne.

¹⁴⁸³ « Le Venin - 1er traitement »/Séquenceur d'*Orange* : III, 8 et 9, p. 24-25. BnF, fonds Allégret, 4^e-COL-7/10 (2).



Doc. 34: photogrammes extraits d'*Orage* (1938) : une représentation ambivalente de la féminité (2, 4-16, 20-23) ; scission du protagoniste initial (3, 5, 17) ; travelogue (18-19).

Ne restent donc du troisième acte que des bribes. Les adaptateurs lui empruntent ici un motif dramatique (la grossesse de Gilberte précipitant le dénouement tragique), là quelques répliques redistribuées dans l'adaptation très libre des deux premiers actes. Ainsi de l'expression des sentiments ambivalents de Gilberte vis-à-vis de Françoise, mélange de haine et d'admiration exposé rétrospectivement dans la pièce¹⁴⁸⁴ tandis qu'il est énoncé, dans le film, au cours de la seule scène confrontant les deux femmes (70 min.). Aussi détaché soit-il de son hypotexte, le processus d'adaptation lui emprunte malgré tout des fragments nuançant la caractérisation des protagonistes.

La première version du scénario témoigne encore d'une fidélité relative à la pièce dont elle reprend la division en trois actes, en distinguant trois macro-séquences. La suppression du dernier acte a imposé l'invention d'une première séquence inédite. Mais la deuxième « séquence correspond à peu près au 1er acte du *Venin* », si bien que sa « dernière scène contient tout le pathétique Bernsteinien [sic] », de même que dans la troisième séquence, la seconde scène « et les suivantes expriment le thème de la jalousie et correspondent à peu près au 2ème acte du "VENIN"¹⁴⁸⁵. » Les scénaristes souhaitaient initialement respecter la structure théâtrale. Le séquencier reprend d'ailleurs le titre de la pièce.

Ce projet va être mis à mal par l'adjonction d'un premiers tiers représentant et dramatisant des événements que les personnages théâtraux rappelaient en les énonçant. Ce principe était déjà exploité dans *Le Messenger*, pour des raisons similaires : le cinéma est compris comme un art de l'action et du présent. Dans ce cas précis, cela n'avait fondamentalement affecté ni la structure, ni l'enjeu de la pièce : montrer comment l'évocation d'un amour – que son objet soit décrit par un locuteur ou reproduit grâce à la photographie et au disque – peut susciter un désir mimétique. Était central dans cette première pièce, comme dans son adaptation, ce désir ambivalent, plus que l'amour entre Nicolas et Marie qui le suscite, contrairement au *Venin* où la passion entre Gabriel/André et Françoise demeure au premier plan. En en suivant l'émergence – depuis la première rencontre jusqu'à la première rupture – *Orange* n'en accroît pas seulement l'importance quantitativement : dix-huit pages sur trente-et-une lui sont consacrées dans le séquencier, correspondant au final à plus de la moitié du film (46 min. sur 87), alors que les amants ne se rencontraient sur scène qu'au cours du deuxième acte. C'est surtout qualitativement que l'évolution est sensible. Dans la pièce, en cela très racinienne, la passion amoureuse est essentiellement négative car associée aux tourments moraux et mêmes physiques, à la culpabilité. À bout de nerf, Gabriel s'exclame : « La sexualité, c'est l'enfer » ; Françoise lui répond : « Ta passion, c'est la jalousie¹⁴⁸⁶. » Ils ont dépassé le stade terminal de l'amour pour rentrer dans l'horreur.

A contrario, les versions successives du scénario puis le film peignent, de plus en plus nettement, sa naissance éblouissante, associée d'abord à la lumière d'un briquet révélant le visage de Françoise lors de sa première apparition (11 min. ► ; cf. doc. 34 : phot. 2), puis à une campagne édénique (phot. 16). Comme dans *L'Alibi*, et de nombreux films des années trente situés dans un environnement urbain, une nature régénérante rejette temporairement à l'arrière-plan le nœud dramatique et la corruption morale associée à la ville¹⁴⁸⁷. Le séquencier précise que « le contact avec la campagne révèle une Françoise si simple, si naturelle, si près de la terre, si fille de paysans » que Gabriel a l'impression de la redécouvrir. Même si la continuité narrative envisage que « ce côté bucolique devienne presque insupportable¹⁴⁸⁸ » pour André/Gabriel et le spectateur, il n'en associe pas moins l'amour à un paysage arcadien,

¹⁴⁸⁴BERNSTEIN H., *Le Venin*, p. 212.

¹⁴⁸⁵Séquencier d'*Orange*, séquence II, p. 20 ; séquence III, p. 23.

¹⁴⁸⁶BERNSTEIN H., *Le Venin*, p. 151-152.

¹⁴⁸⁷CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 191-199.

quant la pièce enferme ses amants dans une chambre close et hivernale¹⁴⁸⁸. Le charme des interprètes (Michèle Morgan et Charles Boyer), souligné par la lumière d'Armand Thirard et les nombreux gros plans, achève de faire basculer la peinture de l'amour du côté face. De même, la violence des conflits opposant les amants s'atténue au fil de la genèse. Une crise de jalousie déclenchée par des robes, offertes par un rival, est d'abord traitée de manière dramatique avant d'évoluer, après une ultime réécriture du dialogue, vers la comédie mondaine. Les répliques les plus violentes, encore présentes dans le découpage technique¹⁴⁹⁰, sont supprimées, une conclusion humoristique ajoutée : « On ne peut pas tout lui donner le même jour » (65 min.) s'amuse André, concédant que Françoise conserve une robe (phot. 22). Elle sourit alors qu'elle était au désespoir à la fin de la scène prévue initialement. Lubitsch plutôt que Bernstein. Lors de la sortie du film, Jean Fayard jugea cette atténuation de la violence inévitable car « il était difficile de porter *Le Venin* à l'écran dans sa forme originale. Le deuxième acte, le plus important de la pièce, n'était pas fait pour les jeunes filles et le cinéma, par sa diffusion même, est contraint à une certaine pudibonderie¹⁴⁹¹. » Faut-il considérer, à la suite de Geneviève Sellier¹⁴⁹², que ces atténuations trahissent et affaiblissent le propos de la pièce ? Sans doute, dans la mesure où la cohérence et l'audace en pâtissent, mais elles participent à une peinture plus nuancée du couple, et particulièrement du personnage féminin. Envisagées sous cet angle, il n'est pas certain qu'elles aillent toujours dans le sens d'un plus grand conservatisme, comme nous le verrons par la suite.

À partir de cette bifurcation fondamentale, la série d'opérations imposées par le processus d'adaptation va déconstruire progressivement la structure dramatique. Les scénaristes trouvent une série d'équivalences. Écrivain dans la pièce, Gabriel/André devient un ingénieur. Son œuvre maîtresse – un bateau proposé comme substitut matériel et spectaculaire du roman écrit par Gabriel – est jalouée par Olivier¹⁴⁹³. Cet objet conflictuel disparaît à partir du découpage technique, en même temps qu'est liquidé Olivier. Des transferts et des dédoublements permettent de même que soient reprises des caractéristiques fondamentales des protagonistes de la pièce. Leur portée s'en trouve au passage dévoyée. La jalousie malade de Gabriel est désormais répartie entre trois personnages qui harcèlent la malheureuse Françoise : Gabriel devient André tandis que deux nouveaux personnages masculins apparaissent à partir du séquencier.

Le premier est Gilbert (Robert Manuel ; phot. 17), beau-frère de Gabriel/André à qui il demande de retrouver, à sa place, Françoise dont il est amoureux. Le protagoniste n'est plus à l'initiative de l'adultère. Il devient l'agent d'un destinataire qui n'est autre que le frère de son épouse. Gilbert endosse par ailleurs certaines des caractéristiques les plus négatives du jaloux bernsteinien. Immature et suicidaire, inconstant et ridicule, il reprend à partir de la continuité narrative la fonction dramatique tenue initialement par Olivier : en conflit avec Gabriel/André, il attise la colère de Gisèle, provoque le drame final.

Le second est l'amant de Françoise, désigné comme « l'Africain » (phot. 3) à partir de la continuité dialoguée. L'association n'est pas anodine. Comme dans *Le Messager*, « on comprend que son long séjour solitaire en Afrique lui a laissé une exaltation presque

¹⁴⁸⁸Continuité narrative/dialoguée (forme hybride, variable au fil des scènes) d'*Orange*, p. 24. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/10 (3).

¹⁴⁸⁹BERNSTEIN H., *Le Venin*, p. 91.

¹⁴⁹⁰Découpage technique d'*Orange*, p. 70. Cinémathèque, SCEM 1994.

¹⁴⁹¹FAYARD Jean, « "Orange" et autres films », *Candide*, n°723, 20 janvier 1938, p. 15.

¹⁴⁹²SELLIER G., « Henry Bernstein et le cinéma français des années 30 », p. 83.

¹⁴⁹³Continuité narrative/dialoguée d'*Orange*, p. 8.

maladive¹⁴⁹⁴. » Pour les scénaristes, il va de soi que le Continent Noir dérègle les âmes, suscite des passions viciées. De plus, ils précisent assez tôt, dès la continuité, que ce personnage « ressemble physiquement à Jean-Louis Barrault et devrait être joué par lui¹⁴⁹⁵ ». Or, l'acteur est associé à des personnages passionnés, jusqu'à l'excès : *Drôle de drame* (1937) ou *Le Puritain* (1938). Avec amertume, Françoise note qu'André et lui rient de la même façon : « un rire dur. Un rire violent¹⁴⁹⁶. » La scission d'un actant (l'amant jaloux, incarné dans la pièce par Gabriel) en deux personnages est pointée à l'intérieur de la diégèse, mais c'est à travers celui qu'incarne Barrault que la jalousie s'exprime le plus excessivement.

En reportant sur un premier double (Gilbert) le ridicule de la passion, sur un second (l'Africain) sa folie et en leur attribuant des rôles d'opposants précipitant l'issue tragique, les scénaristes dédouanent le protagoniste pour en faire une figure plus positive. Sa jalousie devient moins alimentée par son tempérament névrotique, comme l'a justement noté Geneviève Sellier¹⁴⁹⁷, que par ses opposants et les circonstances. Que ses répliques deviennent moins violentes paraît donc logique.

L'éclatement entre plusieurs figures est également justifié par la volonté de dramatiser une action assez statique : le conflit, psychologique ou intérieur dans la pièce, s'extériorise, comme en témoignent désormais le changement de titre, les nombreux échanges opposant André à ses deux rivaux ou la multiplication des espaces. La dernière page du séquençier récapitule d'ailleurs une série de péripéties dramatiques, situées entre Marseille et Paris, absentes de la pièce pour la plupart¹⁴⁹⁸. Les scénaristes ne cessent ensuite, au fil des réécritures, d'inventer de nouvelles péripéties. Ils envisagent même, au stade du séquençier, qu'après leur première rencontre Gabriel et Françoise se rendent « dans un endroit encore incertain (Attractions de Luna-Park, dancing, cabaret, "Lapin Agile", caveau des oubliettes)¹⁴⁹⁹ ». Comme dans *Jean de la Lune* ou *Le Messager*, l'attraction foraine ou dansée va de pair avec la cinématographisation. L'idée en sera abandonnée, mais à partir de la continuité dialoguée, l'adaptation du premier acte – évoquant la crise conjugale consécutive à la première rupture entre l'époux et sa maîtresse – se déroule pendant un voyage entre l'Autriche et Venise. Les codes du drame psychologique et du travelogue (musique entraînante, train en marche, vues pittoresques (phot. 18 et 19)) sont associés, entraînant de curieuses ruptures de ton.

Rentrent en jeu d'autres motivations. L'*épistémè* bernsteinienne n'est pas exactement celle d'Achard et Allégret. Tous deux sont en train de construire une œuvre dans laquelle les figures féminines sont plus tendres, peut-être plus conventionnelles que celles qui animent *La Griffé*, *Judith* ou *Le Venin*. Dans *Gribouille* puis *Orage*, elles sont incarnées par Michèle Morgan, dont la *persona* est en train d'émerger. Si l'adaptation s'infléchit en intégrant les données liées à la naissance du mythe Morgan, l'inverse est vrai : ce mythe se nourrit de l'hybridation inhérente à toute production cinématographique, particulièrement dans le cadre d'une adaptation. De ce dialogue émerge une synthèse entre des représentations opposées de la féminité. C'était déjà le cas dans la pièce, où Françoise est à la fois indépendante et masochiste, tendre et perverse¹⁵⁰⁰. Mais les scénaristes vont s'éloigner de plus en plus clairement de ce schéma, jusqu'à organiser une autre dualité rompant en grande partie avec la

¹⁴⁹⁴*Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁹⁵*Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁹⁶Découpage technique d'*Orage*, p. 23 et 42.

¹⁴⁹⁷SELLIER G., « Henry Bernstein et le cinéma français des années 30 », p. 87.

¹⁴⁹⁸Séquencier d'*Orage*, p. 32.

¹⁴⁹⁹*Ibid.*, I, 9, p. 10.

¹⁵⁰⁰BERNSTEIN H., *Le Venin*, p. 175-176.

pièce, non sans contradictions.

Jusqu'au stade de la continuité narrative, la perversité de Françoise est reprise par le protagoniste comme par les scénaristes masculins. Un même commentaire conjoint ces deux évaluations. Dans le séquencier, « Gabriel connaît parfaitement le passé de Françoise. Il sait, par ses propres confidences, qu'elle ne peut pas être fidèle, et *malheureusement les apparences lui en donnent trop souvent la preuve*. Tout ce passé dont il a ri avec elle devient maintenant une menace constante pour leur bonheur¹⁵⁰¹. » Dans la continuité, les scénaristes notent encore que « cette enfant semble avoir compris que la jalousie est le moteur passionnel de cet homme et en joue¹⁵⁰². » C'est donc à l'inconstante et immature Françoise qu'est imputée en premier lieu la responsabilité d'un drame dont elle est pourtant la principale victime.

Sa mort s'inscrit dans une tradition de plus en plus forte jusqu'au XIX^e siècle. En se suicidant, l'héroïne trop libre rétablit l'ordre tout en offrant au regard masculin l'opportunité de s'abandonner « entièrement à la fascination de ce qui inquiète », à un mélange de « terreur et de jouissance à la vue de la belle morte¹⁵⁰³ », visuellement mise en valeur (phot. 23). Gabriel/André joue le rôle de médiateur pour les scénaristes masculins, et partant pour les spectateurs qui s'identifient à lui. En témoignent, avant la découverte du cadavre magnifié de Françoise, les épisodes où est organisée ou soulignée la pluralité de ce regard. À partir de la continuité narrative jusqu'au film, Gabriel et l'Africain espionnent ensemble (phot. 20 et 21) la femme désirée, qui monte dans une voiture de luxe en compagnie de Mortimer, le quinquagénaire qui l'entretient. Le pronom pluriel utilisé par le narrateur scénaristique signale que ce regard suspicieux, jeté sur une femme dont l'indépendance menace l'ordre moral, parcourt, au delà des personnages, toute la chaîne de production du film : « nous avons beaucoup de peine à reconnaître dans cette femme du monde qui descend les marches du perron, la petite Françoise si simple et si charmante de tout à l'heure¹⁵⁰⁴. » Après qu'elle est rentrée dans une salle de jeu, un bref échange entre Mortimer et un autre homme mûr met en relation cette organisation du regard avec un système patriarcal assimilant la jolie jeune femme à une possession : « (*l'ami regarde Françoise*) : Mais dis donc, c'est à toi cette petite merveille ?... D'où la sors-tu ?... Elle est formidable¹⁵⁰⁵ ?... »

Énoncée par deux notables qui ne possèdent ni la charisme, ni le romantisme juvénile du protagoniste interprété par Charles Boyer, l'appréciation perd en légitimité. Le scénario met à distance le point de vue patriarcal qu'il a pourtant organisé, point de vue d'autant mieux soumis à l'appréciation critique du spectateur qu'il n'est plus traduit visuellement mais verbalement, perdant au passage son caractère d'évidence. De fait, une vision plus complexe de la femme s'affirme parallèlement au cours de la genèse, au point de prendre de plus en plus nettement le dessus. À tous les stades du scénario, Françoise est d'abord présentée par Gilbert à son beau-frère comme une « "vamp", genre Marlene Dietrich¹⁵⁰⁶ ». Dans le séquencier puis la continuité narrative, ce jugement est en partie confirmé par la suite, comme l'attestent les interventions du narrateur. Cependant, à partir du découpage technique, et plus nettement

¹⁵⁰¹Séquencier d'*Orage*, p. 23. C'est moi qui souligne.

¹⁵⁰²Continuité narrative/dialoguée d'*Orage*, p. 70.

¹⁵⁰³BRINK Margo, « Interprétations cinématographiques de la *Princesse de Clèves* : du "cadavre exquis" à l'héroïne d'une nouvelle éthique », p. 118-119, in BÖHM Roswitha, GREWE Andrea, ZIMMERMANN Margarete (sld.), *Siècle classique et cinéma contemporain*, Actes de la section V du V^e congrès de l'Association des Francoromanistes allemands Martin Luther-Universität Halle/Wittenberg, 26 au 29 septembre 2006, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2009. Margo Brink se réfère aux analyses proposées par Laura Mulvey.

¹⁵⁰⁴Continuité narrative/dialoguée d'*Orage*, p. 56. C'est moi qui souligne. La même formule est reprise dans le découpage technique, p. 60.

¹⁵⁰⁵*Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁰⁶Séquencier d'*Orage*, p. 4.

encore dans le film, il est mis à mal. À chaque étape de l'écriture, alors que le personnage de Françoise est étoffé, sa perversité est atténuée (les commentaires scénaristiques dénonçant sa duplicité disparaissent complètement du découpage technique). Sa franchise et son indépendance sont soulignées et présentées comme des qualités positives, notamment à travers le dialogue, avant que l'interprétation de l'actrice, éclairée par une lumière idéalisée (phot. 2, 9, 11 ou 23), n'achève d'en faire une icône sacrifiée sur l'autel du patriarcat. Déjà, dans la continuité narrative, deux visions contradictoires de Françoise se succèdent. Au cours de la scène du restaurant, le protagoniste la voit, sans pouvoir l'entendre, alors qu'elle reçoit la lettre d'un soupirant¹⁵⁰⁷ (phot. 5 et 6). Se confirme pour lui, et le spectateur, son apparente inconstance. Mais immédiatement après, elle lui livre le contenu de cette lettre, refusant d'incarner le stéréotype de la femme opaque et insaisissable. Surtout, André la suit chez un de ses anciens soupirants, gravement malade et dont elle s'occupe avec le plus grand dévouement¹⁵⁰⁸ (phot. 7 et 8). Altruiste, puis associée à une campagne régénérante, sa personnalité se superpose de plus en plus à la *persona* de son interprète : naturelle et divinisée, moderne et associée à une spiritualité transcendante. Jonathan Driskell a noté, à juste titre, ce que cette *persona* devait à Achard et Allégret, qui ont su en deux films en cerner les contours, l'exploiter pour échapper à la théâtralité puis en assurer la stabilité¹⁵⁰⁹. La presse de l'époque signale d'ailleurs que Marcel Achard dirige parfois l'actrice. Lors de la scène l'opposant à Lisette Lanvin, il suggère ainsi aux deux actrices de dire les « choses les plus terribles [...] dans un souffle¹⁵¹⁰ ».

Cette apparente stabilité a été assurée, plus encore que pour *Gribouille*, grâce à une série d'hésitations, de renoncements et d'hybridations. De la pièce au film, Françoise conserve une forme d'inconscience, qui n'est plus précisément perverse mais n'en précipite pas moins le drame. Après le rapprochement avec Dietrich proposé dans le séquençier, son mélange d'idéalité et d'érotisme est illustré, à partir du découpage technique, par « un portrait d'inspiration surréaliste [...] ». Le haut est très ressemblant. C'est le visage idéalisé de Françoise. Mais le tableau est partagé en deux comme une carte et le bas nous offre des dessous provocants et libertins ». Le film accorde à ce portrait (phot. 4) une importance moindre que le découpage, d'autant qu'en le donnant à voir, et non plus à lire, il exhibe une vérité fondamentale. Plus que la dualité de la femme, qu'il prétend dévoiler métaphoriquement, le portrait trahit le regard de son auteur : du peintre qui, comme Gilbert, comme Bernstein, comme les auteurs des premières versions du scénario, ne conçoit la femme qu'en vertu de l'axiologie conventionnelle de l'ange et du démon. À cette opposition caduque, reconduite par les adaptateurs dans un premier temps, le film en préfère *in fine* une autre. Il confronte la représentation manichéenne charriée par ses personnages masculins à la personnalité complexe d'une femme, à la fois indépendante et passionnée, quotidienne et tragique, sincère et changeante. La *persona* de Morgan se situe ainsi aux croisements des conceptions achardienne et bernsteinienne de la féminité, dans le prolongement des héroïnes indépendantes rêvées par Marc Allégret, sans compter la part, essentielle, jouée par l'actrice elle-même dans sa construction. Fondé sur une série de fantasmes masculins – dont Marlene Dietrich n'est pas, pour Achard, le moins stimulant – son personnage s'en émancipe pourtant. Prévert en association avec Carné (*Le Quai des brumes*, 1938) puis Grémillon (*Remorques*,

¹⁵⁰⁷Continuité narrative/dialoguée d'*Orange*, p. 13-14.

¹⁵⁰⁸*Ibid.*, p. 16-20.

¹⁵⁰⁹DRISKELL Jonathan, chap. 5, « The poetry of poetic realism : Michèle Morgan », in *The French Screen Goddess: Film Stardom and the Modern Woman in 1930s France*, Londres, I.B. Tauris, 2015, p. 161-192.

¹⁵¹⁰« Quand Marcel Achard indique... », *Ce soir*, n°247, 4 novembre 1937, p. 8.

1941), Charles Spaak avec Albert Valentin (*L'Entraîneuse*, 1938) sauront s'en souvenir¹⁵¹¹.

Enfin, si les dialogues ciselés par Achard doivent tenir compte de la pièce adaptée comme des acteurs qui vont les énoncer, ils possèdent malgré tout leurs caractéristiques propres. Nuancés, cherchant un équilibre entre naturel et littéarité, une maxime paradoxale en constitue souvent l'apogée, révélant la fragilité des apparences et des êtres. Or, c'est plutôt sur une crise que culmine chacun des actes du *Venin*, dont les échanges sont davantage marqués par des ruptures de ton, passant de la civilité bourgeoise à la plus franche brutalité. La rencontre entre ces deux poétiques informe les dialogues d'*Orage*, avec des variations qui sont fonction de leur proximité avec l'hypotexte (de l'adaptation stricte à l'invention) et de l'étape de la genèse. En atténuant graduellement au fil des versions la violence des disputes opposant Gabriel/André à Françoise, l'adaptation tient moins compte des spécificités esthétiques du médium que de celles de ses interprètes et de sa réception. De même que la Françoise incarnée par Morgan n'est plus perverse mais franche jusqu'à l'inconscience, passionnée et idéaliste, le mélange de romantisme torturé et d'ironie concocté par le dialoguiste sied mieux à la *persona* cinématographique de Boyer que le cynisme mordant du texte initial. L'évolution même du dialogue au fil du film en témoigne. Dans les premières séquences, André répond aux déplorations lamentables de son beau-frère par des répliques ironiques. Les taquineries échangées avec son épouse au moment de son départ vers Paris (8 min.) suggèrent que l'amitié amoureuse, et non la passion, régit leur couple. Elles sont pour partie empruntées à la pièce, même si leur acidité est atténuée par le changement de contexte. Ce n'est plus une épouse trompée qui répond. Comme le déplorait Marcel Achard lui-même au sujet de l'adaptation du *Bonheur*, la reprise littérale d'un dialogue n'est plus un gage de fidélité quand il « s'applique à une situation différente, à des mobiles modifiés, à d'autres personnages¹⁵¹² » :

([Gisèle] lui donne un baiser rapide)

André. - *Tu m'embrassais mieux que ça toi !* (Il l'embrasse longuement)

Gisèle. - *Tu as une âme d'institutrice*¹⁵¹³.

Après avoir traversé une série de crise, André comprend finalement que c'est sa jalousie, plus que l'indépendance de Françoise, qui est en cause. Devant la porte close derrière laquelle sa maîtresse agonise, il renonce enfin aux répliques acides et à la suspicion (80 min.) :

Nous serons heureux puisque nous serons seuls. Oh, je peux bien te le dire. Maintenant que rien ne peut nous séparer. Je m'en rends compte, Françoise. Au fond, je n'ai jamais douté de toi. Je voulais que tu le saches. Voilà.

Absente du découpage technique¹⁵¹⁴ donc ajoutée tardivement, la confession signale combien le personnage et le scénario se sont détachés de plus en plus nettement de l'hypotexte bernsteinien. L'ironie, évacuée du dialogue, s'est déplacée vers la situation : André rend les armes trop tard puisque son amante rend l'âme. Du moins finit-il par reconnaître la franchise sans apprêt caractérisant, tout le long du film, les répliques de Françoise. Sans être tout à fait absente du second acte¹⁵¹⁵, cette franchise était contaminée, rendue instable et suspecte par la perversité de la protagoniste, dans la pièce. Au fil de la genèse du film, Françoise s'éloigne de

¹⁵¹¹DRISKELL J., *op. cit.*, p. 167.

¹⁵¹²*Ibid.*

¹⁵¹³Découpage technique d'*Orage*, p. 6 ; *Le Venin*, p. 15.

¹⁵¹⁴Découpage technique d'*Orage*, p. 91-92.

¹⁵¹⁵BERNSTEIN H., *Le Venin*, p. 137-139 ou 154-155.

cette corruption originelle pour incarner une forme d'absolu participant de la *persona* de l'actrice. Or, la beauté des scènes au cours desquelles son indépendance d'esprit et de comportement s'exprime le mieux, toutes situées dans cette première moitié du film inventée par les adaptateurs (la première rencontre entre André et Françoise, la scène du restaurant, celle de la voiture, le réveil des amants), doit autant au talent propre du dialoguiste qu'à l'hybridation d'éléments hétérogènes. Rendus possibles par la trahison de l'hypotexte, leurs dialogues empruntent pourtant à la poétique bernsteinienne une simplicité qui ne se retrouve tout à fait ni dans les textes théâtraux achardiens (plus classiquement littéraires), ni dans ses scénarios originaux (menacés par le stéréotypage et le pittoresque). Dès l'écriture, ils interagissent avec une atmosphère audio-visuelle qui les situe dans un contexte plus vaste. C'est dans cette mesure qu'ils participent au courant du réalisme poétique et anticipent sur les rôles écrits pour Morgan par Prévert. L'ambivalence de la figure qu'elle incarne, autant poétique que réaliste donc empruntant à plusieurs iconographies, va dans le même sens¹⁵¹⁶.

Le découpage technique associe dialogue et atmosphère, précisant pour la première rencontre que « pendant ce jeu de lumière, on entend le dialogue suivant¹⁵¹⁷ », puis que « pendant [la scène de la voiture] on entend d'abord la sonnerie qui signale l'arrivée du train puis le bruit du train qui passe [...]. Les wagons du train qui passe projettent les uns après les autres une clarté sur les visages d'André et de Françoise qui sont tour à tour éclairés et plongés dans l'ombre¹⁵¹⁸. » La simultanéité exprimée par la préposition se retrouve le plus clairement dans la première de ces deux séquences (11 min. ►). Son dialogue est rythmé par la pulsation d'une enseigne lumineuse et la lumière d'un briquet découvrant d'abord le visage d'André puis de Françoise. L'accord du rythme visuel avec celui du dialogue, avec les entrelacs d'ombre, et avec l'émotion des personnages est expressionniste. Davantage que dans *Gribouille*, la première apparition de Michèle Morgan est spectaculaire, comme il sied à une star en devenir, ce qui justifie que cette séquence ait déjà été étudiée¹⁵¹⁹. Quant à la seconde séquence (20 min.), même si moins spectaculaire, elle exploite de manière remarquable le rapprochement entre des registres distincts du dialogue, ainsi qu'entre dialogue et atmosphère, afin de renouveler la représentation de la féminité (cf. *infra* 8.1.1.3).

À l'issue du tournage, Charles Boyer pouvait constater à quel point cette recomposition avait éloigné de la pièce « un film absolument nouveau où ne subsiste que le conflit de psychologie amoureuse de l'œuvre de Bernstein. Les données sont nouvelles, et le dialogue étincelant est émaillé par des incidents qui n'existaient pas dans la pièce¹⁵²⁰. » Achard lui-même classait parfois cette adaptation très libre parmi ses scénarios originaux¹⁵²¹. Pour intéressante qu'elle soit, cette trahison n'eut pas l'heur de plaire à Bernstein. Furieux du sort réservé à sa pièce, il aurait passé un accord. Il acceptait de laisser son nom au générique en échange d'un changement de titre et de genre : le drame *Le Venin* devint au générique du film une nouvelle qui n'a jamais existé, Bernstein n'ayant écrit que des pièces. Le subterfuge fut évoqué dans la presse de l'époque qui, dans l'ensemble, reçut favorablement cette très libre adaptation¹⁵²².

Avec le recul, le « dialogue étincelant » ciselé par Marcel Achard montre que, loin de

¹⁵¹⁶ANDREW D., *op. cit.*, p. 237.

¹⁵¹⁷Découpage technique d'*Orange*, p. 17. C'est moi qui souligne.

¹⁵¹⁸*Ibid.*, p. 31. C'est moi qui souligne.

¹⁵¹⁹DRISKELL J., *op. cit.*, p. 166.

¹⁵²⁰Déclaration recueillie par René MANEVY, « Au studio après l'"*Orange*" », in *Ciné-Miroir*, 31 décembre 1937.

¹⁵²¹LORCEY J., *op. cit.*, p. 392.

¹⁵²²MANEVY R., art. cit. ; NIVOIX Paul, « *Orange* ou le Retour de l'Enfant prodige », *Les Heures de Paris*, 18 janvier 1938 ; WAHL Lucien, « *Orange* », *Pour vous*, 19 janvier 1938 ; FAYARD J., « "*Orange*" et autres films », *Candide*, 20 janvier 1938.

souffrir des contraintes de l'adaptation, son art gagne en complexité et en intensité en se confrontant à d'autres poétiques, d'autres représentations. En pastichant Bernstein, dans *Le Messenger*, ou en intégrant ponctuellement certaines de ses répliques dans des dialogues originaux pour l'essentiel, le dialoguiste étend sa tessiture, affûte son art du contraste, se montrant capable d'opposer le raffinement rhétorique à la plus grande simplicité. L'art du dialoguiste est un art fondamentalement impur, imposant à celui qui le pratique de se projeter dans une pluralité de voix sans renoncer à imposer sa marque.

5.3 Le dialoguiste

5.3.1 La carrière du dialoguiste

Plus que l'art contesté du constructeur d'intrigue, exercé le plus souvent en collaboration et irrégulièrement, l'art du dialoguiste s'épanouit sur la durée, depuis les premières adaptations des années trente jusqu'au sketch des *Amours célèbres* (1961), dont il ne signe que le dialogue. Dans la grande majorité des cas, à l'exception de retouches pour lesquelles Achard a été engagé tardivement (*Mayerling*, *Naples au baiser de feu* ou *L'Étrange Monsieur Victor*), cet art s'exerce seul. Il s'agit du plus notable de ses apports cinématographiques, y compris pour le grand public, et de celui dont les caractéristiques et évolutions peuvent être le plus aisément identifiées. Nous risquons, ce faisant, d'encourir le reproche énoncé par un des plus éminents scénaristes-dialoguistes français, Jacques Prévert : « le mot dialoguiste isolé du mot scénariste, c'est comme si en peinture on distinguait le type qui peint la campagne et celui qui peint les arbres, "l'arbriste"¹⁵²³. » De même, Jean Aurenche rejetait avec la plus grande vigueur la séparation de ces deux activités¹⁵²⁴ ; et Marcel Achard a souligné, dans ses articles comme dans ses conférences, la fonction dramatique du dialogue, qui le fait participer profondément à la structure et à la caractérisation des personnages.

Pour autant, en revenant régulièrement sur les qualités attendues de la réplique cinématographique (concise, naturelle, frappante, entretenant avec l'héritage théâtral des rapports ambivalents, entre rupture et continuité), l'auteur invite l'analyste à en dégager, à son tour, les spécificités, ne serait-ce que pour comprendre comment elle participe à une architecture plus vaste. Pour quelques films, il n'est d'ailleurs crédité qu'en tant que dialoguiste, semblable en cela aux peintres spécialisés n'intervenant que sur des parties du tableau : animaux, fleurs, arbres ou figures¹⁵²⁵.

Notre troisième partie s'intéressera à la manière dont le dialogue achardien participe à l'équilibre des films tout en cristallisant les tensions qui s'y expriment. Aussi allons-nous proposer, avant cet examen plus approfondi car étayé par des études de cas, une synthèse diachronique puis synchronique de la carrière du dialoguiste, afin d'en dégager des axes structurants, tout en récapitulant plusieurs enjeux majeurs rencontrés au cours de cette deuxième partie.

Notre introduction évoquait déjà la nécessité de distinguer des périodes dans une carrière

¹⁵²³PRÉVERT Jacques, entretien conduit par Hubert ARNAULT et Philippe HAUDIQUET, paru dans *Image et son*, n°189, décembre 1965, p. 11.

¹⁵²⁴« Comment peut-on écrire un dialogue si l'on n'a pas écrit le scénario, appris à vivre avec les personnages » déclarait ainsi AURENCHÉ. Propos cité par Bertrand TAVERNIER, « Des écrivains », in SACD, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵²⁵FOUCART Jacques, « RUBENS Pierre Paul - (1577-1640) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 mars 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pierre-paul-rubens/>.

particulièrement riche et hétérogène, ponctuée de ruptures – historiques, professionnelles ou personnelles – significatives. La carrière du dialoguiste s'articule avec celle du scénariste, de l'adaptateur ou du réalisateur tout en manifestant ses spécificités.

5.3.1.1 Formation et diversité des expériences (1931-1935)

La première moitié des années trente correspond à un éparpillement brillant. Achard participe à des auto-adaptations (*Jean de la Lune* ; *Mistigri* (1931) ; *La Belle Marinière* (1932)), à une adaptation de roman (*Une nuit à l'hôtel* (1932)), à un premier scénario original (*Une étoile disparaît* (1932)) et à la réalisation de films américains (*La Veuve joyeuse* (1934) ; *Folies-Bergère* (1935)). Dans le cadre des productions françaises, il est chargé de construire l'intrigue et même, pour les quatre films produits par la Paramount France, de livrer un découpage technique. Aussi ses premières expériences prennent-elles nécessairement en compte les spécificités du médium cinématographique, qui imposent de penser le dialogue en relation avec d'autres composantes (cadre, sons, métaphores visuelles...) avec lesquelles il doit interagir ou vers lesquelles peut être déplacée une partie des enjeux. Achard a rapidement pris conscience de cette polyphonie avant de l'exploiter, comme en témoigne l'examen de cette première période. Il a la chance, et l'intelligence, de partir pour les États-Unis alors que le cinéma français connaît une crise : les conséquences de la crise de 29 se font ressentir avec retard et le sonore ne suffit plus à attirer un public lassé de la formule usée du théâtre filmé¹⁵²⁶.

Cette période se conclut pourtant sur un hiatus : l'expérience américaine, aussi prestigieuse soit-elle, le réduit à un rôle de collaborateur sans exploiter véritablement ses talents de dialoguiste puisqu'il est contraint par le principe de la double version. Du moins lui permet-elle de revenir vers le pays natal en position de force, professionnellement et médiatiquement. Plus encore que *La Veuve joyeuse*, *Folies-Bergère* a rencontré un certain succès auprès du public français¹⁵²⁷. Les campagnes de promotion et les génériques des versions francophones des deux films américains mettent en avant sa participation à l'écriture des dialogues. Lui-même l'évoque régulièrement au cours de ses entretiens avec la presse ou de ses conférences.

5.3.1.2 Un idéal concrétisé : les dialogues conçus spécifiquement pour le cinéma (1935-1939)

Après son retour en France, Marcel Achard multiplie les projets, parfois inaboutis (*Le Paquebot partira à midi* et les projets conçus pour Fernandel). Les archives déposées à la BnF en conservent de nombreuses témoignages, ressortissant à des genres populaires, parfois hybridés : les codes du film criminel sont fréquemment associés à ceux de la comédie, le jeu sur les masques et les rôles constituant un des ponts jetés entre les deux genres. En cela, il répond au goût d'un public appréciant particulièrement les genres questionnant les identités¹⁵²⁸. Dès l'écriture du synopsis (cf. *supra* 5.1.2.3), le dialogue continue d'être pensé en relation avec les péripéties et l'intrigue, donc en fonction d'une structure. Cette conception globale s'applique idéalement aux scénarios originaux, tandis qu'Achard renonce longtemps à adapter ses propres pièces, dans la seconde moitié des années trente. Dominent les dialogues

¹⁵²⁶CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 288-290.

¹⁵²⁷*La Veuve joyeuse* a été vu par 372 000 spectateurs parisiens. *Folies-Bergère*, avec 523 000 entrées sur Paris, est le cinquième plus gros succès de la saison 1934-1935. Chiffres estimés par Colin CRISP, *Genres...*, p. 317.

¹⁵²⁸CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 5.

originaux, y compris dans la seconde des deux adaptations de Bernstein : *Gribouille*, *L'Alibi* (1937), *Orage* (1938), *Le Déserteur* (1939), *Untel père et fils* (1940). Après avoir tiré parti de sa notoriété théâtrale, Achard met en application ses déclarations favorables aux projets conçus spécifiquement pour le cinéma. Marc Allégret devient son collaborateur le plus régulier, et apparemment le plus zélé avant que leur relation professionnelle et amicale ne se lézarde au cours de la décennie suivante. Elle est initiée, dès 1936, par *Le Paquebot partira à midi*, témoignage d'une écriture totalisante prenant en charge les dialogues et la mise en scène, comme au cours de la période antérieure. Elle rapproche temporairement Achard de la conception de Pagnol ou Guitry, en vertu de laquelle le réalisateur est subordonné au scénariste, et plus généralement d'une conception assez largement partagée avant la Nouvelle Vague. Ceci étant, l'examen des documents de travail (cf. *supra* 5.2.2.5) montre qu'Allégret n'hésite pas à collaborer précocement à l'écriture des projets, suggérant des modifications ponctuelles du dialogue.

Cette seconde moitié des années trente correspond sans doute à la plus cohérente des étapes dans la carrière de Marcel Achard, y compris commercialement puisqu'il est associé à six films dépassant les 300 000 spectateurs sur Paris pour la seule saison 1936-1937, particulièrement rentable il est vrai¹⁵²⁹. En dehors de quelques collaborations officieuses (*Mayerling* (1935), *Naples au baiser de feu* (1937), *L'Étrange Monsieur Victor* (1938)), il signe seul ses dialogues, suffisamment caractéristiques pour être reconnaissables : vivacité, mélange de naturel et de littérarité, transitions subtiles entre épisodes humoristiques et sentimentaux ou dramatiques, mais également tentation du stéréotypage quand il s'agit de broser une figure conventionnelle (vieille fille, étranger réduit au pittoresque ou salaud sans nuance se succèdent dans *Gribouille*). En apparence, sa conception du dialogue demeure proche de celle qu'il exprimait au début de la décennie : concis et réaliste, il doit « condenser en phrases courtes, rapides, qui seules "portent à l'écran", des traits de caractères, synthétiser un personnage¹⁵³⁰... » Les morceaux de bravoure forgés pour quelques stars (Raimu, Erich Von Stroheim, Jean-Pierre Aumont, Charles Boyer ou Michèle Morgan) sont pourtant rythmés sans être toujours concis, et parfois plus rhétoriques que réalistes. Entre le lyrisme plus concret des dialogues prévertiens, et le crépitement plus démonstratif et monotone des mots d'auteur jeansonniens, le dialogue achardien trouve ses marques. Mais il rencontre moins régulièrement des grands cinéastes susceptibles de le mettre en valeur. Peut-être est-ce parce qu'Achard n'est ni un dialoguiste-caméléon capable, comme Charles Spaak, de prendre « le teint de tous les metteurs en scène auxquels il s'associe¹⁵³¹ », ni un dialoguiste-auteur suffisamment singulier pour susciter, comme Prévert, la reconduction d'un univers stable. Ses dialogues sont reconnaissables mais les films dans lesquels ils s'énoncent composent une série plus hétéroclite. Sa volonté de s'affirmer comme l'auteur premier du film, notamment grâce aux répliques qui portent sa marque, a pu décourager certains cinéastes plus ambitieux que Marc Allégret, avec lesquels il aurait pu collaborer sur le long terme. Son association avec Grémillon ou Duvivier demeure épisodique, celle avec Renoir avorte.

L'examen des génériques se révèle de ce point de vue significatif. Le modèle canonique pour l'ensemble des films de cette période fait se succéder les crédits selon l'ordre suivant : société de production/acteurs principaux/titre/réalisateur/scénariste(s) et dialoguiste(s)/acteurs secondaires/autres collaborateurs artistiques. S'affirme ainsi une hiérarchie populaire autant

¹⁵²⁹*Ibid.*, p. 324 : *L'Alibi* est quatrième au box office des films français avec 587 000 entrées sur Paris, *Naples au baiser de feu* sixième avec 572 000 entrées. Viennent ensuite *Orage* (471 000), *Gribouille* (404 000), *L'Étrange Monsieur Victor* (399 000) et *Le Messager* : 367 000.

¹⁵³⁰Propos rapportés dans *L'Œuvre*, 2 janvier 1939, repris par J. LORCEY, op. cit., p. 181.

¹⁵³¹SPAACK Charles, « Mes trente et un mariages », *Paris-Cinéma*, 1945, repris par Pascal MÉRIGEAU, « Sur tous les tableaux », in SACD, op. cit., p. 337.

qu'auctoriale sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus en détails. Le nom du réalisateur peut apparaître avant le titre quand il bénéficie d'un prestige particulier (c'est le cas de Carné ou Duvivier, mais non de Grémillon ou Allégret) ; celui des scénaristes-dialoguistes est normalement donné après le titre. Ainsi des films dont les dialogues sont signés Prévert¹⁵³², en particulier si Carné en est le réalisateur. Leurs génériques reconduisent une structure immuable : « Un film de Marcel Carné », puis le titre, et ensuite le crédit du scénario et des dialogues, parfois écrits en collaboration. Le prestige du scénariste-dialoguiste est réel, mais demeure donc secondaire, qualitativement (Carné signe le film grâce à la préposition « de » marquant l'appartenance, Prévert n'en signe que le scénario et les dialogues) comme chronologiquement (son nom n'est donné qu'après le titre).

Or, Achard se voit reconnaître pour trois films sortis entre 1937 et 1939 – *Gribouille*, *L'Alibi* et *Noix de Coco* – une auctorialité privilégiée. Si son nom apparaît toujours après le titre, le film est bel et bien signé « de Marcel Achard ». C'était déjà le cas au début des années trente, à une époque où l'irruption du parlant plaçait les écrivains du cinéma dans une position de force, pour *Jean de la Lune* (1931) ou *Une étoile disparaît*¹⁵³³ (1932) comme pour les films écrits mais non dirigés par Pagnol (*Marius* (1931) ; *Fanny* (1932)) et Guitry (*Le Blanc et le Noir* (1931)). Ces deux derniers films ont été réalisés, comme *Gribouille*, par un technicien docile qui s'efface devant l'auteur-écrivain : Marc Allégret. Sur une période très courte, Achard est donc parvenu à s'imposer comme un scénariste-dialoguiste-auteur, y compris quand le film part d'un scénario original : *Gribouille* et *L'Alibi*. Dans sa correspondance, il met en avant cette attribution, revendiquant ces deux titres comme « [s]es films¹⁵³⁴ ». Elle est reprise, pour *Gribouille*, dans les documents publicitaires et les novellisations¹⁵³⁵ tandis que les affiches de *L'Alibi* contredisent curieusement le générique en annonçant un film « de Pierre Chenal ».

En définitive, si l'auctorialité de Marcel Achard paraît plus précocement établie que celle de Jacques Prévert, elle s'avérera plus éphémère et fragile, comme en témoignera la troisième période. La décennie se conclut en 1939 sur un retour à l'auto-adaptation, avec *Noix de coco* et *Le Corsaire*. C'est la seconde de ces adaptations qui manifeste l'ambition et la volonté de renouvellement les plus claires. Hélas, la guerre interrompt le tournage du film.

5.3.1.3 Le dialoguiste se disperse (1940-1961)

Pendant l'Occupation, l'éphémère cohérence se défait. Dominent les adaptations reconduisant un pittoresque peu surprenant : emphase méditerranéenne de *L'Arlésienne* (1942), aphorismes du clochard philosophe (*Monsieur la Souris* (1942)), situations conventionnelles, absolument dans *Domino* (1943) ou relativement dans *Lunegarde* (1946). Le dialoguiste compte sur un métier solide, mais les mots d'auteur sont parfois attendus, y compris quand un scénario original – *Mademoiselle X* (1945) – propose une mise en abyme propice à une réflexion sur l'auctorialité, le rôle et le langage. Curieusement, c'est de l'association fragilisée avec Marc Allégret que sont issues les deux propositions les plus

¹⁵³²Nous avons visionné les génériques de *L'Hôtel du libre échange* (1934) de Marc Allégret ; du *Crime de Monsieur Lange* (1936) de Jean Renoir ; du *Quai des brumes* (1938), du *Jour se lève* (1939), des *Visiteurs du soir* (1942) et des *Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné ; de *Remorque* (1941) et *Lumière d'été* (1942) de Jean Grémillon.

¹⁵³³L'affiche annonçait « *Une étoile disparaît* de Marcel Achard ».

¹⁵³⁴ACHARD M., lettre adressée à Robert Blum, non datée mais datable de 1938. BnF, fonds Achard, Cinéma/AB, *L'Alibi*.

¹⁵³⁵Dans la luxueuse brochure publicitaire de 27 pages, est reproduite un commentaire manuscrit de Raimu : « *Gribouille* Film de Marcel Achard ». Même attribution dans les deux novellisations publiées par *Le Film complet du jeudi* (n°2067, 10 février 1938) et les *Éditions Jules Tallandier* (collection « Cinéma-Bibliothèque »).

intéressantes de cette période, voire de leur collaboration : une adaptation d'Anatole France (*Félicie Nanteuil* (1942, sorti en 1945)) puis un scénario original, *Les Petites du quai aux fleurs* (1944). Plus inégal, *Lunegarde* contient quelques beaux dialogues, tendus, lyriques ou elliptiques. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce phénomène singulier : les réussites les moins contestables de Marcel Achard en tant que dialoguiste se sont épanouies dans un contexte contraignant, parfois critique.

Au générique de ces films, il est d'abord crédité des dialogues. D'autres ont signé l'adaptation de *Félicie Nanteuil* et *Lunegarde*. Le scénario des *Petites...* a été conçu en collaboration avec Jean Aurenche, dont l'art de constructeur d'intrigue est plus établi que celui de son partenaire. Tout se passe comme si Achard, renonçant à s'imposer comme auteur principal via l'écriture, devenait de moins en moins scénariste, de plus en plus dialoguiste. Pour *Félicie Nanteuil*, *Domino*, *Pétrus* (1946), *Sophie et le crime* (1955) ou *Les Amours célèbres* (1961), il n'est crédité que des dialogues, comme c'était déjà le cas pour *Le Déserteur* (1939)¹⁵³⁶. Achard est devenu cet « arbriste » moqué par Prévert ou Aurenche, mais « arbriste » d'exception. Un carton lui est réservé au générique, au même titre que les collaborateurs les plus remarquables.

Après-guerre, l'éparpillement devient systématique, signe sans doute d'une crise personnelle et professionnelle. Achard est sorti compromis de l'Occupation. La collaboration avec Marc Allégret s'achève sur la reprise d'un projet plus ancien, *Pétrus*, qui fait retomber le dialoguiste du côté de la facilité et de la convention. Les réussites deviennent rares, parfois éclatantes, toujours singulières : la seule de ses trois réalisations à être tirée d'un scénario original (*La Valse de Paris* (1950)) et, surtout, le seul de ses trois projets avec Ophuls à avoir abouti (*Madame de...* (1953)). Ce dernier film confirme le paradoxe voulant que les réussites les plus pérennes auxquelles a participé Achard prennent place dans un contexte de crise. Le trio gagnant associe un cinéaste fragilisé par l'échec commercial de son dernier film à un scénariste-dialoguiste et à une actrice discrédités au sortir de la guerre¹⁵³⁷.

Dominant, par ailleurs, des projets convenus, y compris quand Achard collabore avec de grands cinéastes en fin de parcours : Carné, pour *Le Pays d'où je viens* (1956), et Duvivier, pour *La Femme et le Pantin* ((1959). Leurs dialogues demeurent achardiens, mais au sens le plus conventionnel du terme : le brillant devient clinquant, les formules attendues recyclent les stéréotypes sur les femmes, l'amour ou les étrangers. Après un dernier projet dont il ne signe que les dialogues – un épisode des *Amours célèbres* (1961) de Michel Boisrond – Marcel Achard cesse d'écrire pour le cinéma. En 1964, les adaptations de *L'Idiot* (*Quand l'inspecteur s'emmêle/A Shot in the Dark*, Blake Edwards) ou *Patate* se feront sans lui. Un nouveau projet de biographie musicale d'Offenbach, développé pour la télévision française dans les années soixante-dix, achoppera.

5.3.2 Dialogues

Parcourir la carrière du dialoguiste montre que l'apparente homogénéité de ses dialogues est trompeuse, en laissant croire qu'il n'aurait été qu'un dilettante, servant de film en film les mêmes formules frappantes, les mêmes changements de registre habilement négociés. Leurs enjeux et leur impact varient en fonction du contexte qui les a vu naître : contexte historique,

¹⁵³⁶ Les dialogues additionnels, cimentant le rapprochement entre trois actes de Courteline, composés pour *Scènes de ménage* (1954) semblent même le réduire au rôle d'« écrivain-terrassier », expression utilisée par le plumitif dans le sketch central : COURTELINE G., *La paix chez soi*, in *Un client sérieux ...*, Paris, Arthème Fayard, 1912, p. 69 ; adaptation d'A. Berthomieu : 46 min.

¹⁵³⁷ BENOLIEL Bernard, « De l'art et la manière d'être de son temps. Danielle Darrieux et Max Ophuls », *Trafic*, n°81, P.O.L., printemps 2012, p. 88.

de production ou personnel. En particulier, le contexte génétique influe sur la forme prise par le dialogue, selon qu'il est créé ou adapté, qu'il s'épanouit dans un cadre plus ou moins contraignant.

5.3.2.2 Le dialogue créé

Plusieurs caractéristiques distinguent la genèse des scénarios originaux de celle des œuvres dramatiques. Les dialogues y apparaissent plus tardivement. Le dramaturge contient dans une structure souple, parfois incertaine, des échanges largement pré-existants donc fondamentaux ; le scénariste part d'une structure, même si minimale ou esquissée, avant de la développer par un tissage serré. Attentif à la causalité, à la vraisemblance¹⁵³⁸, il est rhapsode – étymologiquement couseur autant que conteur, ne dissociant pas le dialogue de l'action d'une part, de la matière filmique d'autre part. Parfois, des contraintes assimilent l'écriture scénaristique à un jeu, à la charnière du réel et de l'imaginaire¹⁵³⁹ : l'unité de temps du *Déserteur* s'oppose aux ellipses prodigieuses d'*Untel père et fils*, si bien que leurs dialogues se voient attribuer des enjeux distincts, alors même qu'il s'agit dans ces deux films d'articuler la petite et la grande histoire, le parcours des protagonistes et celui de la nation toute entière.

Avant de devenir un démiurge invisible tissant l'écheveau complexe du récit, le conteur a d'abord été historiquement un locuteur oral, soliloquant à destination d'un auditoire. La conteuse introduisant le récit, dans la première version de *La Valse de Paris*, rappelait ce statut originel : le récit est verbal avant d'être figuré, puisqu'il est d'abord scénarisé. Tout dialogue prend place dans un discours plus vaste produit par une instance narrative, et derrière elle par l'auteur : dans *La Valse...*, l'ombre de ce dernier se substitue *in fine* au narrateur délégué initialement prévu (cf. *supra* 5.3.3.3). Au delà de l'hypothèse que le film constitue un discours – si tel est le cas, il n'est pas de même nature que le discours romanesque, littéraire –, s'impose ce constat : Achard a songé à le signifier explicitement, comme il l'avait déjà fait dans *La Femme en blanc* en assimilant la représentation de l'acte central à un discours produit par une narratrice. Ce parti-pris est envisagé pour un film dont il est également le réalisateur, et partant dont la responsabilité ne peut plus lui être contestée. Cela signale l'importance de cet avertissement, qu'il faut recevoir moins comme une doxa auctoriale que comme un art poétique personnel : le dialogue n'est pas tout le discours puisque le film même est discours. Le dialogue ne s'ajoute pas à une matière hétérogène – et on sait combien son apparition a pu paraître problématique au début du parlant – mais à un ensemble discursif plus vaste auquel il appartient nécessairement, par nature.

Le carton liminaire ouvrant *Madame de...* joue-t-il un rôle similaire (rappelant, plus subtilement que le premier prologue de *La Valse de Paris*, qu'une instance conduit et éclaire le parcours tragique du personnage éponyme) ? ou signale-t-il plutôt que le film, parce qu'adapté, part d'une prémisse romanesque ? Prémisse trompeuse, au demeurant : si le texte du carton s'inspire de l'incipit de Louise de Vilmorin, il le pastiche mais ne le reprend pas strictement, pas plus que le dialogue du film ne reprend, pour l'essentiel, celui du roman, assez succinct et rarement respecté. Si la structure est adaptée, le dialogue est majoritairement créé, donc original.

Dans cette optique, la distinction de plus en plus nette des activités de scénariste et de dialoguiste, à partir de la fin des années trente, peut être perçue comme une anomalie. L'étude génétique confirme que, dans sa première décennie d'activité, Marcel Achard n'envisageait guère plus que Jacques Prévert ou Jean Aurenche de séparer la responsabilité du dialoguiste

¹⁵³⁸VANOYE F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, « Nathan-Université », 1991, p. 24.

¹⁵³⁹*Ibid.*, p. 28-30.

de celle du scénariste, ni d'ailleurs de celle de l'auteur du film au premier chef. Comment faire parler des personnages imaginés par d'autres ? Comment développer des échanges dans le cadre d'une structure conçue par d'autres ?

A contrario, la forme hybride du « scénario romanesque » apparaît étonnante s'agissant de scénarios originaux comme *L'Alibi*, *Le Tueur* ou *Gribouille*, mais offre l'avantage d'intégrer fortement le dialogue à la narration. Le « scénario romanesque » éloigne la tentation du théâtre filmé, et de faire passer l'écriture des dialogues avant une réflexion globale sur le projet. En se présentant comme un discours narré, il doit d'autant mieux permettre de développer une idée, voire une vision du monde. Pourtant, si les scénarios originaux des années trente débouchèrent souvent sur des succès commerciaux et critiques, ils témoignent d'une hésitation : sur le genre à privilégier (Achard renâcle à se confronter à la pure comédie ou à se passer du second degré quand il part d'une intrigue criminelle) ou la place à accorder au dialogue. Dans *Gribouille*, le scénariste prend ainsi le contre-pied de ses déclarations théoriques tant le dialogue, abondant et rhétorique, projeté dans un dispositif clos et statique, ne possède guère les qualités que lui-même prétend attendre d'un dialogue cinématographique : laconisme et dynamisme, avant tout. Paradoxalement, cette hésitation a pu alimenter la réception bienveillante du film, apprécié comme un modèle de film moyen, à l'équilibre, réconciliant les amateurs de dialogues littéraires et un public plus populaire¹⁵⁴⁰.

Au delà de l'ambition globalisante des « scénarios romanesques », nombre de continuités dialoguées respectent les normes les distinguant des découpages techniques (cf. *supra* 5.2.2.5), mais n'en induisent pas moins un pré-découpage, signalant que les rythmes du dialogue et de la mise en scène sont envisagés simultanément. Les séquences originales conçues pour *Orage* en témoignent, comme elles témoignent – au même titre que les « scénarios romanesques » ou l'invention de dialogues originaux à partir d'une structure reprise à un hypotexte – de l'arbitraire de toute distinction trop stricte entre scénarios originaux et adaptés.

5.3.2.1 Le dialogue adapté

Les dialogues théâtraux placent l'adaptateur face à un dilemme : les respecter paraît nécessaire tant ils tracent de manière fondamentale les contours de l'œuvre ; mais ce respect ne peut être absolu, car il doit prendre en compte ce qui distingue les arts et leurs publics. En passant de la scène à l'écran, le dialogue est dramatisé, simplifié, parfois édulcoré.

Parmi les auto-adaptations, la première version de *Jean de la Lune* (1931) constitue un cas d'école au même titre que *Le Messager* (1936) pour les adaptations d'autres dramaturges. Le dialogue y est pensé cinématographiquement, dans la mesure où sa simplification se trouve contrebalancée par des déplacements retrouvant certains des enjeux les plus audacieux de la pièce, ou les approfondissant. Ainsi, dans le premier film, la complexité et l'opacité de Marceline s'expriment à travers le laconisme du dialogue. Plus abondant dans la pièce, il y soulignait plutôt son inconséquence en faisant se succéder les justifications contradictoires. Dans le second film, l'ambiguïté énonciative du disque, substitué à la lettre, traduit l'ambiguïté des relations entre les personnages. Ces déplacements complexes sont motivés par un désir de fidélité à l'hypotexte comme aux spécificités des médiums. Y participent le dialogue, la mise en image ou la musique. Dans un cas comme dans l'autre, l'enjeu du drame ne devient pas nécessairement moins prégnant en devenant moins explicite.

Pourtant, l'adaptateur est placé en porte-à-faux, comme l'attestent les génériques des deux adaptations de Bernstein : la relative fidélité impose l'effacement du dialoguiste devant le

¹⁵⁴⁰ ANDREW D., *op. cit.*, p. 90-91.

dramaturge, tandis que la réappropriation impose, *a contrario*, l'effacement du second. Insatisfaisant pour l'un comme l'autre auteur, le dialogue adapté est surtout intéressant pour sa nature hybride. Partir de l'hypotexte, c'est aussi tendre vers lui, donc intégrer à sa poétique propre des caractéristiques nouvelles, parfois tellement hétérogènes qu'elles en deviennent inassimilables, jusqu'à troubler la pureté d'un dialogue envisagé comme une signature. La complexité psychologique et la violence bernsteiniennes teintent les dialogues achardiens, dans *Le Messager* comme dans *Orage*, en en amplifiant et enrichissant la tessiture, ce dont peuvent bénéficier les films ultérieurs. Dans une moindre mesure, le constat vaut également pour l'auto-adaptation, qui impose au dialoguiste, contre ses propres prescriptions théoriques, de ne pas renoncer à jouer avec la théâtralité, donc d'étendre sa gamme, depuis la tentation naturaliste jusqu'à la littérarité : en témoignent les deux versions de *Jean de la Lune*.

L'adaptation cinématographique de textes romanesques suscite une autre configuration. Le dialogue cesse de constituer la matière fondamentale de l'hypotexte pour devenir une de ses composantes. Ceci n'implique pas nécessairement qu'il devienne accessoire. Les quelques répliques reprises d'Anatole France – pour *Félicie Nanteuil* – ou de Louise de Vilmorin – pour *Madame de...* – introduisent une tonalité à laquelle il faut accorder (au sens musical) l'ensemble du dialogue, suscitant des harmonies ou des dissonances expressives. Dans le premier film, la noirceur inhabituelle de l'intrigue et des dialogues, à rebours des comédies criminelles des années trente, a pu être initiée, entre autres, par une formule lancée par l'auteur Constantin Marc dans le roman : « La vie, c'est le meurtre. » Elle frappe Chevalier, qui la répète, « songeur et sans comprendre¹⁵⁴¹. » Dans le film, ce n'est plus l'auteur mais le directeur du théâtre qui signale à l'acteur médiocre que son « emploi, c'est les assassins » (58 min.). D'une formulation à l'autre se retrouve une même dislocation emphatique, un même présent sans appel. Mais le dialoguiste introduit une ironie plus marquée en adressant explicitement à Cavalier une réplique postulant la confusion entre l'acteur et son rôle. Il s'aventure sur un territoire inexploré sans renoncer à ses thématiques (la réflexivité), même si son dialogue gagne parfois en force et en cohérence quand un autre auteur – ici Anatole France – lui donne le la. De même, dans le roman *Madame de*, l'extrême préciosité de l'écriture romanesque comme des quelques répliques invite le dialoguiste à reprendre à son compte une sophistication du discours accordée à un univers aristocratique raffiné et trompeur. Empruntant au roman certaines formules, il en invente d'autres que l'on croirait reprises de Vilmorin alors qu'elles sont originales, parvenant même à renouveler, mieux que la romancière, les formules les plus convenues. S'adressant au bijoutier, Monsieur de use, dans le roman, d'un chiasme banal quand il constate « que la vérité est invraisemblable et que l'invraisemblable est vrai¹⁵⁴² ». Reformulée par Achard, la réplique devient plus efficace, contournant le poncif tout en gagnant en simplicité : « Le hasard, M. Rémi, a ceci d'extraordinaire : c'est qu'il est naturel. » Si le dialoguiste est redevable à la romancière de lui avoir indiqué le moment le plus adéquat pour placer le commentaire méta-dramatique, il le lui est aussi de l'avoir averti, bien malgré elle, du danger d'une formulation trop attendue. Par ailleurs, le dialogue du film ne se restreint pas à cette préciosité, qui rend par contraste plus touchants les moments où les protagonistes s'expriment plus simplement, ou se taisent.

La liberté accordée au dialoguiste paraît ici plus grande que dans le cadre de l'adaptation d'un texte dramatique. Elle se trouve pourtant bridée, pour ces deux projets en particulier, par une genèse qui l'assujettit au projet d'un cinéaste. Le processus d'adaptation, entre autres, place ce dernier en position de force, l'émancipant aussi bien de la tutelle du dramaturge exigeant le respect de son dialogue que de celle du dialoguiste confondant la signature d'un

¹⁵⁴¹FRANCE Anatole, *Histoire comique*, en lecture libre sur Atramenta.net, p. 38.

¹⁵⁴²VILMORIN (de), Louise, *Madame de*, Paris, Gallimard (NRF), 1951, p. 65.

dialogue original avec celle du film. Les cinéastes en sont conscients. Max Ophuls voit dans l'adaptation un gage d'indépendance et de fraîcheur créative¹⁵⁴³ ; Marc Allégret a pu, en rappelant malicieusement la nature plurielle à son dialoguiste trop convaincu d'être l'auteur principal du film, le remettre à sa place (cf. *infra* 7.3.2.2). Si les réalisateurs privilégient les adaptations à une époque où ils ne se confondent pas avec les scénaristes c'est aussi, comme le note Jorge Semprun, qu'« étant celui qui a choisi le livre et ayant un peu réfléchi au sujet, le réalisateur se sent au même niveau que le scénariste, il est plus à l'aise, il a des repères¹⁵⁴⁴. » En exprimant très tôt sa défiance par rapport à l'adaptation cinématographique¹⁵⁴⁵, Achard a pu être motivé, en dehors de la louable volonté de considérer le cinéma comme un art spécifique, par le désir de ne pas déchoir. Après avoir conçu deux adaptations théâtrales commandées par Dullin, il a rapidement compris que celles-ci privaient le dramaturge d'une partie de ses prérogatives au profit du metteur en scène. Le constat vaut pour le dialoguiste.

Pourtant, en perturbant le confort comme l'autorité du dialoguiste, l'adaptation lui impose de s'adapter, donc de se renouveler. En l'enfermant dans un cadre strict dont il n'est plus le principal maître d'œuvre, peut-être lui octroie-t-elle également une liberté nouvelle, liberté contrainte et pourtant féconde.

5.3.2.3 Le dialogue encadré

Dans le domaine littéraire, la réflexion sur les règles est ancienne, depuis les ouvrages théoriques d'Aristote, dont les prescriptions portent notamment sur la structure dramatique et sur la cohérence générique, jusqu'à l'Oulipo, affirmant le triomphe du style dans une structure implacable. Entre les contraintes imposées à l'auteur (Corneille, Molière) et celles qu'il s'impose pour affirmer son autonomie (Queneau, Pérec), se retrouve une constante : sa capacité à détourner ces contraintes à son profit. Au théâtre, Marcel Achard a parfois tenté de contenir son invention verbale dans des structures contraignantes, dont les caractéristiques les plus évidentes (rare exemple d'une écriture à programme, unité de lieu, circularité, ellipses régulières, temporalité antéchronologique) se retrouvent dans *Auprès de ma blonde* (1939/1946), pièce dont s'est inspiré *Untel père et fils* (1940/1943).

Au cinéma, les contraintes les plus notoires découlent du coût et du mode de diffusion. Dans un mémoire consacré aux relations entre contraintes de production et d'écriture¹⁵⁴⁶, Julie Colly a mis en avant, au delà des dangers qu'elles font peser (censure, appauvrissement), leur rôle positif. Si le devis est envisagé comme un « contrechamp du scénario¹⁵⁴⁷ » confrontant le film rêvé à la réalité, cette confrontation ne fait pas nécessairement basculer le projet du côté de la norme. Elle invite à distinguer le nécessaire du superflu donc à identifier les enjeux fondamentaux ; à privilégier un point de vue, donc à refuser le traitement attendu ; à concevoir le scénario comme une symphonie faisant se succéder épisodes spectaculaires et dépouillés, donc à accentuer les contrastes ; à multiplier les ellipses expressives donc à refuser la stricte linéarité... En bref, l'économie du film informe son écriture scénaristique et sa mise en scène.

¹⁵⁴³OPHULS Max, « Le cinéma est au service de la poésie », article achevé le 5 septembre 1953, repris par C. BEYLIE, *op. cit.*, p. 126-127.

¹⁵⁴⁴SEMPRUN Jorge, entretien avec C. SALÉ, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁴⁵ACHARD M., « La Querelle des jeunes auteurs », art. cit., 1928, p. 103 ; ou « Romance avec ou sans parole », art. cit., 1929.

¹⁵⁴⁶COLLY Julie, *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?*, mémoire de fin d'étude, Fémis, département production, promotion, 2017, sld. de Thomas Bidegain, 2017. Si l'ouvrage n'évoque que le contexte de production le plus récent, nombre de ses remarques demeurent pertinentes pour celui qui nous intéresse.

¹⁵⁴⁷BONELLO Bertrand, cité par J. COLLY, *op. cit.*, p. 12.

Certes, ces arbitrages portent moins sur les dialogues que sur les didascalies scénaristiques, ces « phrases chères¹⁵⁴⁸ » dont il faut évaluer la nécessité dès qu'elles impliquent la construction d'un décor ou l'emploi d'une figuration. Les dialogues, plus économiques par essence, se présentent comme des recours, essentiels quand il faut répondre à des interrogations autant esthétiques qu'économiques, telles celles qui se sont posées à Bertrand Bonello à la suite de la réduction drastique du budget de son *Saint Laurent* : « Comment raconter la répétition sans soi même répéter ? Comment raconter le temps qui passe dans un même lieu¹⁵⁴⁹ ? » Avant Bonello, Achard et Ophuls y ont été confrontés pour *Madame de...* Ils devaient adapter une structure romanesque, où un imparfait suffisait à dénoter l'itération, dans le cadre nécessairement contraint d'une reconstitution historique au budget serré. La scène des bals enchaînés naît d'une économie financière, dramatique et stylistique qui s'effondrerait sans les dialogues, parmi les plus beaux écrits par Achard. La séquence illustre l'ambivalence du dialogue encadré : le cadre est à la fois ce qui contraint le dialoguiste et ce qui encadre son dialogue pour mieux le mettre en valeur ; il est également ce qui met le dialogue en perspective, en apportant un relief à une composante verbale non pas uni-dimensionnelle – même si le mot d'auteur lui fait courir le risque de la monotonie – mais relativement homogène. Le cadre est une armature, un écrin et un volume.

Ne doivent donc être envisagés sous cet angle que les films exploitant de la manière la plus notable le talent de Marcel Achard en le soumettant à une série de contraintes extérieures, qui ne sont pas qu'économiques : production au budget serré, interventionnisme du producteur, contexte critique, acteur à la *persona* fortement constituée, processus d'adaptation ou structure dramatique implacable conçue en collaboration, voire par d'autres, sont autant de facteurs susceptibles d'encadrer. À ces facteurs, dont la liste n'est ni exhaustive, ni prescriptive, s'ajoute la nécessaire collaboration avec un cinéaste qui se veut aussi auteur, donc désireux d'imposer son propre cadre, avec ou contre le dialoguiste. Le dialogue achardien n'est jamais mieux servi que quand il est encadré par ce double mouvement, tantôt mis en relief, tantôt mis en péril, y compris au sein d'une même scène puisque la mise en péril (par un son parasite, une mise en perspective contradictoire, un mouvement d'appareil complexe) suscite du relief et du désir. Quels sont les films animés par cette circulation complexe ?

Laissons de côté *La Veuve Joyeuse*, qui vaut plus dans le parcours d'Achard comme expérience formatrice que comme témoignage de son talent singulier, *Le Messager* (1936) dont les dialogues doivent à Bernstein autant qu'à son confrère, et les films dont seules quelques séquences éparses permettent au verbe achardien de briller (*Mayerling* (1933), d'Anatole Litvak ; *L'Alibi* de Pierre Chenal ; *Orage* (1938) et *Lunegarde* (1945) de Marc Allégret). En dehors de *La Valse de Paris* (1950) – où Achard est tenu par son ambition, un cadre générique maîtrisé et sa rencontre avec un auteur admiré (Offenbach) – voici les œuvres qui nous semblent proposer des dialogues solidement encadrés grâce à des contraintes extérieures : *L'Étrange Monsieur Victor* (1938) de Jean Grémillon ; *Le Déserteur* (1939) de Léonide Moguy ; *Félicie Nanteuil* (1942-45) et *Les Petites du quai aux fleurs* (1944) de Marc Allégret ; *Madame de...* (1953) de Max Ophuls. Au delà de la subjectivité de tout choix, leur nombre restreint constitue une des singularités du dialoguiste Marcel Achard, quand davantage de titres éminents pourraient être associés aux noms de Jacques Prévert, Pierre Bost ou Henri Jeanson. Tout aussi notable est le resserrement chronologique. Les quatre premiers titres sont produits pendant six années, contemporaines de l'émergence d'une crise historique et, pour Achard, professionnelle : son statut d'auteur principal est progressivement remis en cause, ce dont témoignent les génériques des films retenus. Quant à *Madame de...*, nous avons

¹⁵⁴⁸COLLY J., *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁴⁹*Ibid.*, p. 26.

déjà noté qu'il réunissait des artistes fragilisés. Le cadre va de pair avec une redistribution des rapports de force, une instabilité féconde.

Ces cinq films, étudiés plus en détails dans notre troisième partie, semblent, mieux que d'autres, témoigner de tensions auxquelles ils doivent leur paradoxal achèvement. Au passage, notons que les mêmes titres sont retenus pour la notice dédiée à Achard dans l'ouvrage de référence consacré par la SACD aux scénaristes-dialoguistes¹⁵⁵⁰ : le corpus, pour subjectif qu'il soit, semble faire consensus. L'auteur de la notice y adjoint *Monsieur La Souris* (1942) et *Le Pays d'où je viens* (1956) que nous laissons de côté dans la mesure où le dialogue ne nous paraît pas y participer à une configuration suffisamment complexe, faute d'une structure ou d'une mise en scène l'encadrant avec force.

Ceci étant, *Monsieur la Souris* possède des qualités d'écriture qui en font un remarquable témoignage du goût de Marcel Achard pour les formules frappantes : bons mots, figures de rhétoriques ou mots d'auteur dignes d'être encadrés.

5.3.3 Le mot d'auteur

5.3.5.1 Le statut du dialogue et du mot d'auteur au cinéma

Fondamental au théâtre, le dialogue a d'abord été considéré avec suspicion avant d'être accepté comme pleinement cinématographique. Encore cette évolution doit-elle être nuancée : à l'heure actuelle, le dialogue demeure souvent envisagé comme une composante secondaire, en particulier dans les manuels d'écriture anglo-saxons. Que leurs prescriptions – modération, transparence, vraisemblance ou primat de l'image – soient contredites par les films eux-mêmes signale combien le hiatus achardien entre théorie et pratique demeure partagé, et l'aporie de toute approche essentialiste. À l'inverse, plusieurs praticiens et analystes, souvent français, attribuent au dialogue une importance variable, en ne le subordonnant pas nécessairement au visuel ou à l'action et en admettant son développement comme sa littérarité¹⁵⁵¹. Le mot d'esprit, quant à lui, en demeure une composante marginale, marquée par un héritage littéraire parfois perçu comme incompatible avec la cinématographicité, particulièrement depuis que le dialoguiste a cessé d'être une figure clé¹⁵⁵². La réception de *Madame de...* dans les *Cahiers du cinéma* – Jacques Rivette conclut son dithyrambe par un post-scriptum déplorant « la déplorable facilité de Marcel Achard¹⁵⁵³ » – demeure en partie d'actualité, si l'on en juge par certains jugements critiques rappelés dès notre introduction, et plus généralement par le regard suspicieux porté sur le mot d'auteur. Il est accusé de voler la vedette au personnage (qui en perdrait sa singularité) et au réalisateur (qui en perdrait son auctorialité)¹⁵⁵⁴. Ce discrédit épargne pourtant les réalisateurs-scénaristes, auteurs au sens plein auxquels est reconnu le droit de multiplier effets rhétoriques et mots d'esprit : Sacha Guitry, Marcel Pagnol ou, plus proche de nous, Jean-Luc Godard.

Le mot d'esprit hérite de la grande rhétorique antique puis atteint, en France, son apogée aux XVII^e et XVIII^e siècles. La pointe devient une arme poétique, sociale (le courtisan doit

¹⁵⁵⁰SACD, *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, p. 99-105.

¹⁵⁵¹BESSIÈRES Vivien, « Manuels de scénario et enjeux stylistiques du dialogue », in BRANGÉ M., JEANNELLE J.-L. (sld.), *op. cit.*, p. 49-71

¹⁵⁵²JEANCOLAS J.-P., *Histoire du cinéma français*, p. 48.

¹⁵⁵³RIVETTE J., « Le Masque », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 51.

¹⁵⁵⁴BESSIÈRES V., *ibid.*, p. 55-56.

maîtriser l'art de l'épigramme) et épistémologique : La Fontaine, La Rochefoucauld ou Voltaire questionnent la société et ses valeurs grâce à des formules destinées à marquer le lecteur pour mieux troubler ses certitudes, ou mieux les conforter en les gravant dans le marbre d'un style impeccable. Plus proches chronologiquement de Marcel Achard, Oscar Wilde, Jean Cocteau et Tristan Bernard¹⁵⁵⁵ déchirent le voile des apparences en lançant des traits. Nous avons signalé l'importance accordée par Achard aux plus brillants de ces traits, cités dans ses conférences, ses articles, ses carnets et sa correspondance. Lui-même consigne régulièrement ses propres trouvailles, polies avant d'être intégrées aux pièces.

Plusieurs caractéristiques expliquent le regard dubitatif porté sur eux par la critique dramatique et cinématographique contemporaine. Longtemps associés à la morgue aristocratique du Grand Siècle, ils le sont désormais à une catégorie discréditée, celle du théâtre de Boulevard ; de plus, ils sont perçus comme des mots d'auteur, soit une « forme citationnelle » mettant en valeur l'auteur derrière le personnage, quand leurs caractéristiques se retrouvent – avec une uniformité jugée excessive – de personnage en personnage, de film en film. De ce point de vue, la cohérence du style achardien justifie de définir certaines de ses plus belles trouvailles comme des mots d'auteur : assimilables à des maximes morales, parfois misogynes, ils sont synthétiques et frappants, même si des développements brillants peuvent faire se succéder plusieurs épigrammes ; apparemment superficiels, à cause de ce brillant qui ne fait d'abord apprécier que leur surface, ils laissent pourtant résonner une signification plus profonde quand ils échappent à la gratuité. Ils sont donc ambivalents dans le meilleur des cas, quand ils refusent d'exploiter l'évidence ou la trop facile connivence, écueils auxquels ils n'échappent pas toujours.

Les reproches adressés au mot d'auteur peuvent être légitimes, admet Achard lui-même :

Certains auteurs croient qu'il faut être spirituel à tout prix. Je crois pouvoir dire que c'est une erreur.

Maurice Donnay disait : « une succession d'éclairs ne fait pas la lumière ».

Au début de ma carrière, je suis tombé dans ce travers. Le patron était spirituel, le petit garçon était spirituel, mais tous de la même façon. Jamais comme un patron, une bonne, un facteur ou un petit garçon. Je leur prêtais mon esprit à moi, dont ils n'avaient que faire¹⁵⁵⁶.

Identifier le risque de l'uniformisation n'est pas nécessairement y échapper, pas plus que Marcel Achard n'aura toujours su échapper au pittoresque facile. Qu'il en ait clairement conscience invite à considérer son art du dialogue comme celui d'un équilibriste autant que d'un artificier. Avant d'aborder la série des grands films encadrés, un détour par *Monsieur la Souris* doit permettre de tester la pertinence de cette proposition. Ce film, écrit par le seul Achard à partir d'un roman de Simenon, est réalisé par un honnête artisan, Georges Lacombe, désireux de servir le scénario et son dialogue mais non d'en approfondir les enjeux, encore moins de leur opposer d'autres propositions. Aussi le talent d'équilibriste verbal d'Achard s'y déploie-t-il de la manière la plus transparente, sans être troublé ni par la médiocrité du projet – comme dans l'adaptation de *Domino* – ni par la complexité des grands films encadrés.

5.3.3.2 *Monsieur la Souris* : trouver l'équilibre

Le dialogue, et particulièrement le mot d'auteur, dans le cinéma parlant d'avant la Nouvelle Vague, est régulièrement évalué sous l'angle de l'équilibre. Dans ses textes critiques, Achard

¹⁵⁵⁵M. Achard le connaissait personnellement et a rendu hommage à son talent dans *Bonsoir* – « De Tristan Bernard à Tristan Bernard » n°1040, vendredi 9 décembre 1921 – ou *Opéra*, 10 décembre 1947.

¹⁵⁵⁶ACHARD M., Conférence sur le théâtre, après 1957. BnF, fonds Achard, p. 19.

s'en est rapidement montré conscient (cf. *supra* 3.2.4). Parmi les analystes contemporains, Jean-Pierre Jeancolas s'y montre tout aussi attentif quand il estime que dans *Quai des brumes* « la collaboration [entre le réalisateur Carné et le dialoguiste Prévert] s'équilibre » parce que « la réalisation rigoureuse et exigeante [soutient] le texte brillant du poète », ce qui ne serait plus le cas de *Drôle de drame* où dominerait l'art de Prévert (tandis qu'Achard déplorait plutôt que le style du réalisateur manquât de discrétion¹⁵⁵⁷), ni d'*Hôtel du Nord*, dont le « dialogue plus clinquant¹⁵⁵⁸ » est signé Jeanson. Les équilibres entre théâtralité et cinématographicité¹⁵⁵⁹, recherche du naturel et artificialité du langage¹⁵⁶⁰, vérité et cocasserie¹⁵⁶¹, ou plus prosaïquement, comme s'en inquiète Jeanson¹⁵⁶², entre le visuel et le verbe, reviennent tout aussi régulièrement. Jeanson déplore, à propos de *L'Étrange Monsieur Victor*, une mainmise du réalisateur sur le film dont il ne saurait être question pour *Monsieur la Souris*, alliance entre un dialoguiste-vedette (Achard) et un acteur-star (Raimu) dans le cadre de l'adaptation d'un roman de Simenon plus achardienne, en définitive, que l'auto-adaptation de *Domino* produite l'année suivante. Le début du film diffère de celui du roman, qui s'ouvre directement sur l'interrogatoire du personnage éponyme¹⁵⁶³. Il se rapproche de celui de l'acte II de *La Vie est belle*, dont la tentative d'adaptation n'avait pu aboutir, au début des années trente : un clochard se trouve en possession d'une somme d'argent imprévue et cherche le moyen de la conserver sans éveiller les soupçons. Son projet se trouve singulièrement compliqué par le fait que l'argent est associé à un crime, dont il a été le témoin.

Cabotin, forger de bon mot, le personnage imaginé par Simenon est, dans son genre, une star : « Un artiste de cinéma ne passe pas inaperçu dans la rue ; un homme comme La Souris encore moins¹⁵⁶⁴ ! » note le narrateur. Il rejoint la figure du clochard « pittoresque » (le qualificatif caractérise le protagoniste dans le scénario de *Monsieur la Souris*¹⁵⁶⁵ comme dans la didascalie liminaire de *La Vie est belle*¹⁵⁶⁶) et philosophe qu'affectionne Achard. Il la taille sur mesure pour Raimu : d'alsacien dans le roman, il est devenu méridional ; chacune de ses répliques est savoureuse alors que le romancier se souciait davantage du réalisme. Un soupçon de réflexivité semé ça et là – lorsque M. La Souris participe à la reconstitution du crime ou encore lorsque, spectateur de l'interrogatoire trop prolongé d'un suspect, il se déclare « content qu'il y ait un entracte » (37 min.) – achève d'annexer l'adaptation au territoire achardien. Aussi est-ce d'abord au scénariste de trouver le bon équilibre entre l'attente par le public d'un dialogue constamment brillant et la nécessité de caractériser les personnages sans les faire se confondre, et plus largement de fournir à ses mots d'esprit une justification qui les fasse échapper à la gratuité. Le film offre ainsi un témoignage sur son art du contraste.

Le brillant du langage se décline selon de subtiles nuances qui sont fonction des positions occupées par les différents locuteurs au sein de hiérarchies dramatique, sociale et actorale qui ne se superposent pas. Le personnage interprété par la star Raimu, tombé au bas de l'échelle sociale, se trouve placé au centre de l'intrigue, y compris quand sa présence n'y est pas

¹⁵⁵⁷Id., « *Drôle de drame* », art. cit.

¹⁵⁵⁸JEANCOLAS J.-P., *Histoire du cinéma français*, p. 49.

¹⁵⁵⁹TESSON C., *Théâtre et cinéma*, chap. 2 ; PLANA M., *Roman, théâtre, cinéma au XX^e siècle : adaptation, hybridations et dialogue des arts*, partie « Théâtre et cinéma ».

¹⁵⁶⁰VASSÉ C., *Le dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, p. 52-56.

¹⁵⁶¹AURENCHÉ J., *La Suite à l'écran*, Arles, Actes Sud/Institut Lumière, 1993, p. 203.

¹⁵⁶²JEANSON H., « *L'Étrange M. Victor – Les metteurs en scène indiscrets* », art. cit.

¹⁵⁶³SIMENON G., *Monsieur la Souris*, in *Tout Simenon*, tome 21, Paris, France Loisirs, 1992, p. 385.

¹⁵⁶⁴*Ibid.*, p. 396.

¹⁵⁶⁵Découpage technique de *Monsieur La Souris*, p. 1. BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O, M. La Souris.

¹⁵⁶⁶ACHARD M., *La Vie est belle*, p. 136.

strictement indispensable. C'est le cas pour la scène d'interrogatoire de Christian Osting déjà évoquée, alors que M. La Souris en était absent dans le découpage technique¹⁵⁶⁷, absence logique dramatiquement mais non commercialement. Acteur ou, comme ici, simple spectateur de l'action, il la commente constamment grâce à des aphorismes ou des notations drolatiques, soulignant l'écart entre la faiblesse de sa position et le regard lucide qu'il pose sur le jeu social, dont il n'est pas dupe pas plus qu'il n'est dupe du langage. Cette position d'évaluateur était déjà explicite quand Raimu interprétait, dans *Gribouille*, le rôle d'un juré d'assise. Elle est reprise d'emblée dans *Monsieur la Souris*, qui s'ouvre par un jeu sur l'homophonie du verbe « circuler ». Le gueux se moque ainsi d'une figure d'autorité :

L'AGENT. - *Circulez !*

M. LA SOURIS. - *Bien, Monsieur l'Agent. Dans quel sens ?*

Le film s'achève sur une tirade épique et colérique (94 min. ►), attendue pour tous les rôles interprétés par Raimu. Absente du découpage technique, qui proposait une fin heureuse et un protagoniste apaisé énonçant brièvement une morale convenue (« l'honnêteté est toujours récompensée¹⁵⁶⁸ »), elle se montre plus fidèle à la fin pessimiste du roman comme à la *persona* de l'acteur. Le clochard exprime sa rage d'avoir été, une fois de plus, berné par une société qui lui refuse la récompense financière attendue :

M. LA SOURIS, s'adressant au clochard Cupidon. - *Vous osez me demander si ça va ? Grâce à vous et à votre idée de prendre l'argent dans le portefeuille, on m'a fait mettre à pieds nus, on m'a suivi comme un malfaiteur, j'ai péché une maille de ma chaussette, j'ai reçu un coup de pistolet à eau dans la figure, un coup de matraque sur le cervelet, et vous osez me demander si ça va ! Grâce à vous et à votre idée, j'ai eu ma photo dans les journaux comme les assassins, j'ai fréquenté des millionnaires, j'ai failli être arrêté pour outrage à la pudeur, j'ai perdu cinq francs au bonneteau, et vous osez me demander si ça va ! J'ai été interrogé de long en large, en travers, j'ai visité la morgue, j'ai été kidnappé, mitraillé, j'ai fait la chèvre dans la chasse au lion, et vous osez me demander si ça va ! J'ai failli toucher les cent trente mille francs du portefeuille, les cent mille francs de la prime offerts par Monsieur Osting, des florins, des dollars, des francs suisses, et j'en suis réduit à ouvrir les portières, à manger un camembert à côté de vous sur un banc, et j'ai même pas cinquante centimes dans ma poche, et vous osez me demander si ça va !*

Après Pagnol dans sa trilogie marseillaise, après *Gribouille* ou *L'Étrange Monsieur Victor*, Achard sert sur un plateau à son interprète une tirade exploitant son souffle oratoire et sa théâtralité. Les anaphores offrent autant de points d'appui à une gestion efficace de la structure, du rythme et du souffle. Débité sur un rythme extrêmement rapide, filmé en deux longs plans, le soliloque sollicite l'endurance de l'acteur, d'autant que la rhétorique du clochard demeure défensive, comme dans le reste du film : il riposte quand on l'accuse, met à distance ou dénonce les aspects les plus cruels de la vie. Elle demeure également assez simple, privilégiant les jeux de mots ou les procédés d'amplification appréciés par le public le plus large. Accumulations, anaphores, hyperboles expriment une indignation sans nuance. Des détails concrets (ici, la « maille de [sa] chaussette » ou la perte des « cinq francs au

¹⁵⁶⁷Découpage technique de *Monsieur La Souris*, p. 74-79.

¹⁵⁶⁸*Ibid.*, p. 156.

bonneteau ») surgissent parfois de manière saugrenue. Ils amplifient la cocasserie d'une énumération passant du coq-à-l'âne et lestent le discours poétique d'un poids concret, comme chez Prévert. Quelques séquences se rapprochent même de la pochade boulevardière, en particulier quand Monsieur la Souris, confronté à un couple de quinquagénaires provinciaux (56 min.), tombe d'accord avec le mari pour juger invraisemblable qu'on puisse l'accuser d'avoir voulu peloter son épouse, au physique manifestement ingrat : c'est son sac à main que voulait explorer la main baladeuse du clochard.

De même, les policiers, Lucas et Lognon, croquent une personnalité en quelques formules bien senties, pointant les détails concrets trahissant une appartenance sociale ou un état d'esprit. Le registre demeure celui de la comédie, dénonçant ridicules et faux-semblants. Dans la scène précédant l'interrogatoire de Christian Osting (35 min.), M. La Souris ponctuée d'un rire d'acquiescement l'échange entre les deux enquêteurs notant les signes rattachant le suspect à la caste des privilégiés. Sa présence dans cette scène, superflue et tardivement décidée afin de mettre en valeur son interprète, établit une axiologie le situant, en définitive et en dépit de ses manigances anodines, du côté de la justice au même titre que les policiers français, face à des grands bourgeois aux motivations suspectes :

LUCAS. - *Alors, le type est là ? De quoi a-t-il l'air ? [...]*

LOGNON. - *Vingt-cinq, vingt-huit ans. Bien habillé.*

LUCAS, ironique. - *Ça, je m'en doute. En général, on est bien habillé quand on se promène dans une grosse Talbot.*

LOGNON. - *Il a une bonne tête.*

LUCAS. - *Oui, mais vos « bonnes têtes » ne sont pas les mêmes que les miennes – [M. La Souris ricane] Est-ce qu'il est nerveux ?*

LOGNON. - *Oh, Il est vert. Et ses lèvres tremblent tellement qu'elles font danser sa cigarette.*

Une nuance distingue néanmoins les répliques des policiers – ironiques, mais sans marques d'affectivité – de celles du vagabond, tour à tour tendres, nostalgiques ou colériques.

Les échanges brillants entre bourgeois se situent dans un tout autre registre, empruntant même à la tragédie classique. Les procédés oratoires se font plus subtils et agressifs. Si le clochard simenonien était déjà rhétoriqueur, il s'agit cette fois-ci d'une inflexion du dialoguiste : dans le roman, les joutes verbales entre hommes d'affaire refusent les effets de style. La comparaison de la joute opposant dans le roman de Simenon Osting et Müller¹⁵⁶⁹ avec son équivalent dans le film, opposant Müller et Négretti, suffit à mesurer cette évolution. Désormais, se succèdent les litotes, les insultes déguisées en compliments et les chiasmes, quand le grand bourgeois Négretti mouche Muller, le chargé d'affaire de son frère, trop ambitieux et insolent à son goût, en lui rappelant son infériorité sociale (30 min.) :

MULLER. - *Je sais que vous êtes un financier redoutable. Et que les financiers n'ont pas toujours le choix de leurs scrupules.*

SIMON NÉGRETTEI. - *Si votre efficacité égalait votre insolence, vous seriez le modèle des employés.*

Un autre échange, entre Négretti et le jeune et ambitieux financier Christian Osting,

¹⁵⁶⁹*Ibid.*, p. 430-431.

rappelle qu'Achard, admirateur déclaré de Corneille, sait pasticher l'auteur du *Cid*¹⁵⁷⁰. Après une stichomythie d'essence théâtrale (50 min.), le vieux briscard signale au jeune loup : « Je suis ce que vous croyez être » (51 min.). Le chiasme évoque celui lancé par Don Diègue au Comte, avant que ne débute une des plus célèbres stichomythies cornéliennes : « Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus¹⁵⁷¹. » Le même procédé avait déjà permis à Simon Négretti de renverser l'argument de son adversaire, Dora Strezki, la pupille de son frère (32 min.) :

DORA STREZKI. - *Votre frère a disparu. Et vous ne vous occupez que de son argent.*

SIMON NÉGRETTI, heurté. - *En m'occupant de son argent, c'est de sa disparition que je m'occupe.*

Dora lui répond en revendiquant une fausse superficialité – « Je ne crois rien ; je ne sais rien ; je vous ai dit que j'étais extrêmement futile » (32 min.) – justifiant de l'intégrer à la série des duplices héroïnes achardiennes.

Même si le dialogue cinématographique distribue plus uniformément que celui du roman les formules brillantes, ni la rhétorique, ni les enjeux ne sont absolument identiques entre, d'un côté, les locuteurs ressortissant aux classes populaire ou moyenne (les policiers, mais aussi M. La Souris, professeur de musique devenu clochard), de l'autre, les grands bourgeois associés au monde de la finance, et aux patronymes cosmopolites. Les premiers évaluent lucidement, grâce à des formules frappantes, une hiérarchie sociale au sein de laquelle les seconds tentent, en usant d'une rhétorique plus complexe et offensive, de maintenir leurs positions tout en sauvant les apparences.

Les mots d'auteurs passent ainsi pour des mots de personnages, se justifiant par la position attribuée à ces derniers : juges du jeu social (M. La Souris, les policiers), élite formée à l'art oratoire (les grands bourgeois européens), enfants. Placés dans la bouche du jeune Edgar – « J'aurais pas été si méchant si j'avais vu que tu étais si mal habillé » (43 min.) lance-t-il au clochard – , ils passent pour des mots d'enfants. Une exception cependant à ce règne du beau langage. Aux hommes de main qui l'ont kidnappé et ne savent que répéter « ta gueule » ou menacer de le cogner, M. La Souris répond : « vous n'avez pas de conversation » (83 min.). Ne pas avoir de conversation, c'est manquer d'intelligence, d'intérêt et, en définitive, de moralité. C'est être marginalisé dans un univers dominé par des conventions morales et littéraires, alors que le roman réservait l'art de la formule à un personnage marginalisé au sein d'un univers réaliste, c'est-à-dire au personnage éponyme. Ce constat démontre combien le mot d'esprit participe à l'équilibre interne du dialogue, et doit être envisagé pragmatiquement sous cet angle, plutôt que d'être évalué sous celui de sa cinématographicité, notion heureusement instable.

Manque pourtant aux mots d'auteur devenus mots de personnage l'opportunité de devenir des « mots de metteur en scène¹⁵⁷² », donc d'intégrer, comme le souhaitait Jean Aurenche, la « palette d'un cinéaste qui veut raconter une histoire » en employant l'aptitude du dialoguiste à ciseler le langage au même titre que « les couleurs, les bruits, la musique¹⁵⁷³ » ; donc de participer à un équilibre plus complexe, excédant celui institué par le seul scénariste-dialoguiste. À l'issue de ce parcours, nous sommes tentés d'envisager ces mots d'esprit encadrés, et dont nous allons examiner quelques occurrences dans notre dernière partie, plutôt comme des mots d'auteurs que d'auteur, au croisement d'intentions plurielles. Dans l'ouvrage qu'il consacre au *Rebecca* (1940) produit par Selznick et réalisé par Hitchcock à partir d'un

¹⁵⁷⁰Il l'a montré dans l'article « Rodrigue de Marseille, projet de scénario pour un film à succès », publié dans *Marianne* le 17 avril 1935 (cf. *supra* 1.2.1.4).

¹⁵⁷¹CORNEILLE, *Le Cid*, I, 3, v. 212, in *Théâtre II*, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 222.

¹⁵⁷²AURENCHÉ J., *La Suite à l'écran*, p. 204.

¹⁵⁷³AURENCHÉ J., entretien avec C. SALÉ, *op. cit.*, p. 18.

roman de Daphné du Maurier, Jean-Loup Bourget montre combien l'analyse gagne à se dégager d'une logique trop strictement auteuriste afin d'appréhender le film comme « le produit d'une collaboration conflictuelle et hiérarchisée, mais, en dernière analyse, créative, dans une équation complexe¹⁵⁷⁴ ... »

¹⁵⁷⁴BOURGET J.-L., *Rebecca d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 12.

Troisième partie

**LIGNES DE FRACTURE,
RAPPORTS DE FORCE**

Chapitre 6

L'ARTISTE ET LE MONDE

Quand les pièces projettent le spectateur dans le passé (*Celui qui vivait sa mort*, *Malbrough*, *Le Joueur d'échec*, *Le Corsaire*, *Auprès de ma blonde*, *Le Mal d'amour...*), la fantaisie règne. Achard sollicite son imaginaire, ou celui de son public dont la complicité lui importe davantage que la reconnaissance des historiens. Le même constat vaut pour les films « de Marcel Achard ». Le protagoniste myope de *La Valse de Paris* se présente comme un double de l'auteur, plus soucieux de poétiser une biographie que de la restituer avec exactitude. L'adaptation du *Corsaire* confond, dans la droite ligne de la pièce, la réalité historique avec les représentations rêvées par le personnage du scénariste. Au passage, elle éclaire ce qu'est une représentation, reflétant moins une réalité sociale que l'imaginaire de celui ou de ceux qui la produi(sen)t, et partant leurs désirs, leurs peurs ou « les rapports de domination dans lesquels il(s) est/sont inséré(s)¹⁵⁷⁵ ».

Quand Achard cesse d'être le principal maître à bord, il doit composer avec d'autres intentions, imposées par le respect de l'œuvre adaptée ou par des co-auteurs déterminés à s'affirmer. La fantaisie ou le pittoresque ne sont pas absents de la plupart des reconstitutions, mais le dédain du réalisme n'y est plus revendiqué, mis à part dans l'adaptation de *Mam'zelle Nitouche* conçue au départ pour Ophuls. Le spectateur de *Mayerling*, *Le Déserteur*, *Untel père et fils*, *L'Arlésienne*, *Félicie Nanteuil*, *Madame de...* ou *La Garçonne* plonge dans la recréation crédible d'époques révolues sans que lui en soit explicitement rappelé le caractère illusoire.

D'emblée, il faut pourtant nuancer ce constat liminaire, séparant deux corpus qui ne sont ni tout à fait distincts, ni tout à fait homogènes. Quatre approches permettent d'approfondir leurs relations avec le contexte ainsi que de dépasser le détachement affiché de l'auteur vis-à-vis de la vérité historique, ou de lui donner sens.

Tout d'abord, la reconstitution du passé doit être rapprochée d'un contexte contemporain qui oriente puis éclaire les choix présidant à l'organisation de la fiction. Ce lien est explicite dans *Untel père et fils*, film de propagande qui demande au spectateur de revisiter le passé de la France à travers le prisme d'un conflit à venir : c'est pourquoi ce film fera l'objet d'une analyse plus approfondie, au même titre que *Le Déserteur*. Mais le lien n'est pas absent de *La Valse de Paris* ou du *Corsaire*, dont la structure réflexive établit un parallèle entre passé et présent. Or, le rejet de l'Histoire au profit de la fable n'est pas neutre politiquement (il peut être compris comme un éloge de l'aveuglement ou du retrait) ou génétiquement (il place l'auteur au centre de la fiction et de sa genèse). Surtout, le lien entre passé et présent gagne en complexité en devenant moins immédiatement lisible. Dans quelle mesure *Le Déserteur*, *Félicie Nanteuil*, *Ceux du Tchad* ou *Madame de...* proposent-ils un éclairage sur le contexte contemporain autant, voire plus, que sur un passé attentivement reconstitué ? Dans quelle mesure leur esthétique est-elle informée par une interrogation sur le temps ou les identités collectives ? La réponse à ces interrogations devra envisager tous les aspects (traitement de l'espace et du temps, partis-pris visuels ou dialogues) sans se limiter au récit (la petite histoire) ou se

¹⁵⁷⁵KRAKOVITCH Odile, SELIER G., Introduction, in *L'Exclusion des femmes, Masculinité et politique dans la culture du XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, p. 20.

détourner d'œuvres dont le détachement idéologique peut être trompeur.

Ensuite, grâce à sa technologie même, le cinéma est par essence art d'archive, offrant un témoignage sur le tournage, ses acteurs, une époque imprimant sa marque sur la matière du film, quel que soit le cadre spatio-temporel où est situé le récit. Les ouvrages rédigés ou coordonnés par Marc Ferro¹⁵⁷⁶, Susan Hayward, Ginette Vincendeau¹⁵⁷⁷, Genevève Sellier ou Noël Burch recherchent ainsi ce qui, dans l'organisation ou la texture filmiques, conserve la trace d'un contexte historique au sens le plus large, c'est-à-dire politique, économique, social ou culturel. Jean-Pierre Jeancolas distingue, à bon escient, différents modes d'enregistrements de cette réalité, selon qu'elle est saisie fortuitement (chez Feuillade, par exemple), volontairement (Renoir, passé maître dans l'art de piéger le réel) ou construite (le réalisme de Carné) en fonction de conventions tacites qui constituent en elles-mêmes un témoignage en second lieu sur le contexte¹⁵⁷⁸. Parce qu'il est un art collectif (dans son processus de production comme de réception), le cinéma peut témoigner des représentations partagées par ses créateurs et son public¹⁵⁷⁹, et parfois les questionner¹⁵⁸⁰. Achard collabora à plusieurs reprises avec des réalisateurs désireux de tirer parti de la nature collective du cinéma afin de rendre compte de l'instabilité ou de la complexité du monde. Lubitsch¹⁵⁸¹, Grémillon¹⁵⁸² ou Ophüls¹⁵⁸³ se sont exprimés dans ce sens, sans renoncer pour autant à affirmer leur singularité. Il s'agirait alors d'identifier ce qui, dans le dialogue achardien, témoigne d'une réalité, de conventions réalistes ou des représentations véhiculées par leur auteur ; et d'envisager que celles-ci puissent être tantôt reconduites, tantôt mises à distance dans le cadre des projets.

Nombreux furent les philosophes puis les historiens à vouloir dépasser cette dichotomie – l'Histoire revue par le cinéma ou le cinéma comme archive historique – pour envisager ce qui rapproche fortement le cinéma et l'Histoire, identifiant des analogies d'échelles variables. Plan d'ensemble quand Roger Chartier rappelle que l'écriture historique appartient à la classe des récits¹⁵⁸⁴, quand Siegfried Kracauer note que l'historien comme le cinéaste doivent concilier l'enregistrement de la vérité et sa mise en forme, « conséquence de cet état intermédiaire de semi-cuisson qui est celui de notre univers quotidien¹⁵⁸⁵ » ou que Marc Ferro signale combien le cinéma documente la réalité par nature, en dépit d'une censure institutionnelle dépassée car incapable d'en reconnaître les potentialités¹⁵⁸⁶. Resserrement jusqu'au plan moyen quand Walter Benjamin, Theodor Adorno ou Jacques Rancière postulent une adéquation fondamentale entre l'art et son siècle : à l'ère de la reproductibilité technique et des masses, Benjamin présente le film, et particulièrement le film historique, comme l'agent le plus

¹⁵⁷⁶ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, Folio/Histoire, 1993.

¹⁵⁷⁷ HAYWARD S., VINCENDEAU G. (sld.), *French film : texts and contexts*.

¹⁵⁷⁸ JEANCOLAS J.-P., « Beneath the despair, the show goes on - Marcel Carné's *Les Enfants du paradis* (1943-5) », in HAYWARD S., VINCENDEAU G. (sld.), *ibid*, p. 78-79.

¹⁵⁷⁹ KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, Flammarion, 1987 ; PREDAL René, *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 27-31.

¹⁵⁸⁰ SELLIER G., BURCH N., *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁸¹ POR K., « Travail collectif et processus industriels : Lubitsch à la Paramount », in BONHOMME Bérénice, LABROUILLÈRE Isabelle, LACOSTE Paul, « La création collective au cinéma », *Création collective au cinéma*, n°1, 2017 ; POR K., « Omniprésent, protéiforme et fondateur : le théâtre populaire dans le cinéma de Lubitsch », in *op. cit.*

¹⁵⁸² BONNEAU JACQUES « Les étapes d'une carrière », *Cinéma 81*, n° spécial sur Jean Grémillon, n°275, octobre 1981, p. 14 et 18.

¹⁵⁸³ OPHÜLS Max, « Mon expérience », art. cit.

¹⁵⁸⁴ CHARTIER R., « La vérité entre fiction et histoire », in A. de BAECQUE, C. DELAGE, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe/CNRS, « Histoire du temps présent », 1998, p. 34-40.

¹⁵⁸⁵ KRACAUER S., *L'Histoire. Des avant-dernières choses* (1969), Paris, Stock, 2006, repris par A. de BAECQUE, *Histoire et cinéma*, p. 61.

¹⁵⁸⁶ FERRO M., « Le pouvoir soviétique et le cinéma », in *op. cit.*, p. 140-143.

puissant de l'ébranlement d'un héritage culturel et culturel débarrassé de son aura¹⁵⁸⁷ ; après avoir longtemps dénigré le cinéma, Adorno appelle de ses vœux un usage excentrique de la musique de film, tirant parti de la différence de nature entre l'objectivité visuelle et la subjectivité sonore pour privilégier la diversité, les dissonances ou la polyphonie, autant de partis-pris suscitant la prise de conscience du spectateur¹⁵⁸⁸ ; pour Rancière, le cinéma, art du XX^e siècle, coïnciderait avec « l'âge de l'histoire en son acception moderne » (à la fois narrative, commémorative et collective) grâce à sa dualité conciliant l'intentionnalité du regard artiste et l'objectivité du regard mécanique devant toute chose, les logiques poétique (héritant des codes de la tradition représentative) et esthétique (libérée de ces codes au profit du seul style)¹⁵⁸⁹. Enfin, gros plan quand Kracauer, Ferro, Antoine de Baecque ou Laurent Véray mettent en regard l'évolution des formes avec le contexte historique et génétique. Kracauer s'affirma comme un précurseur en identifiant les « dispositions psychologiques profondes qui prédominaient en Allemagne de 1918 à 1933¹⁵⁹⁰ » à travers la récurrence de situations dramatiques et de motifs visuels : l'évolution de la structure dramatique de *Caligari*, imposée par le réalisateur contre l'avis de ses scénaristes, relativise ainsi l'impact des déformations expressionnistes, illustrant l'ambivalence d'une conscience nationale déchirée entre le renversement et la consolidation de l'autorité¹⁵⁹¹. À sa suite, Ferro a montré que des tensions politiques avaient alimenté les conflits entre le réalisateur du *Troisième homme*, son scénariste et l'un de ses acteurs (Orson Welles), et partant infléchi le film¹⁵⁹². À la fin des années quatre-vingt, il a synthétisé ses recherches avec des classifications mettant en relation les modes d'approche adoptés par les auteurs et la production des discours socio-historiques, les caractéristiques de l'Histoire-fiction et celles des autres formes de l'Histoire (mémorielle, générale ou expérimentale)¹⁵⁹³.

Enfin, ces présupposés théoriques sont susceptibles d'éclairer les rapports entretenus par Achard avec une Histoire dont il ne s'est pas toujours tenu à distance. À partir de la fin des années trente puis pendant l'Occupation, il collabore à des films (*Le Déserteur*, *Untel père et fils*) puis avec une institution, le COIC, engagés politiquement. L'auteur rêveur et fantaisiste s'implique publiquement et participe alors à l'écriture de l'histoire, dans les deux sens du terme, à travers le traitement de l'espace, du temps et des dialogues.

Ceci étant, notre parcours ne peut prétendre ni à l'exhaustivité, contrairement aux synthèses proposées par Burch et Sellier ou Colin Crisp, ni à la cohérence des essais examinant le regard porté par des auteurs reconnus (Renoir, Rossellini ou Godard) sur l'Histoire. Achard n'est qu'à diverses échelles l'auteur des films auxquels il a collaboré, de la plus vaste, quand il suit la production de *La Valse de Paris* depuis l'écriture de l'argument jusqu'à son montage, à la plus restreinte, quand il n'est que dialoguiste. Aussi notre étude sera-t-elle guidée, au delà de la prise en compte du contexte historique, par la distinction de trois ensembles mis en relation sans être confondus : les représentations dominantes dans l'ensemble des films étudiés dans les travaux de référence ; les films écrits par Achard ; enfin, ceux dont il est reconnu l'auteur, au générique comme sur la page de garde des scénarios, et qu'il revendique en tant que tels dans ses entretiens avec les médias. La plupart ont été produits au cours des années trente : les

¹⁵⁸⁷BENJAMIN W., « L'œuvre d'art d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Oeuvres*, III, p. 276.

¹⁵⁸⁸ADORNO Theodor W., EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972.

¹⁵⁸⁹RANCIERES J., « L'historicité du cinéma », in A. de BAECQUE, C. DELAGE (sld.), *op. cit.*, p. 45-60.

¹⁵⁹⁰KRACAUER S., *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, p. VII.

¹⁵⁹¹*Ibid.*, p. 70-75.

¹⁵⁹²FERRO M., « Un combat dans le film "*Le troisième homme*" » (1976), in *op. cit.*, p. 175-183.

¹⁵⁹³*Ibid.*, p. 215 et 225.

deux versions de *Jean de la Lune*, *Une étoile disparaît*, *La Belle Marinière*, *Gribouille*, *L'Alibi*, *Noix de coco*, *Le Corsaire* et *La Valse de Paris*. Peuvent être adjoints à ce corpus restreint, correspondant à moins d'un quart de la filmographie d'Achard, deux films. Le premier phagocyte à un point tel la pièce de Bernstein adaptée, qu'il intègre le territoire achardien : *Orage*. Ensuite, non seulement les dialogues mais la structure d'*Untel père et fils*, adaptation aussi lointaine qu'officieuse d'*Auprès de ma blonde*, participent à l'énonciation didactique d'un récit national, prétendument perçu « par en bas » (du point de vue du peuple), en fait institutionnalisé¹⁵⁹⁴. À partir de ce corpus hiérarchisé, nous nous demanderons dans quelle mesure Marcel Achard – dont le succès, particulièrement dans les années trente, découle notamment de sa capacité à intégrer un projet collectif et à répondre aux attentes du public – peut affirmer sa singularité auctoriale tout en collaborant à des représentations de l'organisation sociale, politique ou nationale.

6.1 Un monde divisé

6.1.1 Représentations sociales

6.1.1.1 Contrastes sociaux

Le goût pour les oppositions schématiques serait-il particulièrement vif en France, parce qu'hérité de Descartes, exacerbé par les révolutions et les nationalismes ? Toujours est-il qu'il demeure prégnant dans la première moitié du XX^e siècle. La représentation de la société française s'organise autour d'oppositions axiologiques, dont les contrastes sociaux ne constituent qu'un aspect, exacerbé dans les films empruntant au théâtre de Boulevard ses thèmes, ses auteurs, ses acteurs et une dramaturgie de la situation privilégiant les types. Ces films « mettent en scène un microcosme de personnages typés, qui donnent l'image d'un ordre social bourgeois où chacun tient son rang, du député au colonel, de la bonne à la cocotte¹⁵⁹⁵ ». Quatre auto-adaptations accordent une place centrale à la hiérarchie sociale : *La Vie est belle*, *Mistigri*, *Noix de coco* et *Domino*. Loin d'en proposer un traitement réaliste, ou vraisemblable, elles exacerbent les oppositions (la figure de la femme bourgeoise y est opposée à son contraire, c'est-à-dire, le plus souvent, à un homme marginalisé socialement) et leurs représentations. Le rapprochement entre rôles sociaux et spectaculaires est mis en exergue grâce à l'emprunt aux codes représentatifs des arts musicaux (le *musical*, l'opéra) dans les deux premiers projets, du théâtre dans les deux derniers. L'esthétique de *Noix de coco* comme celle de *Domino* s'inspire du modèle théâtral prégnant, avec davantage d'ambition et de maîtrise dans le premier film qui bénéficie de l'habileté de Jean Boyer. Le cinéma hérite du théâtre une esthétique susceptible de mettre en valeur un ordre stéréotypé. La frontalité du cadre, la longueur des plans ou un relatif relâchement dramatique, plus sensibles dans le cinéma français des années trente que dans les films américains contemporains, soulignent l'interaction entre les figures composant ce microcosme et leur hiérarchisation¹⁵⁹⁶.

¹⁵⁹⁴FERRO M., *op. cit.*, p. 225.

¹⁵⁹⁵MOINE R., « Genre, *gender* et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », in LE GRAS Gwénaëlle, CHEDALEUX Delphine (sld.), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2012, p. 163.

¹⁵⁹⁶*Ibid.*, p. 161-163.

Deux autres auto-adaptations situent leurs protagonistes dans un contexte professionnel plus homogène et singulier, rompant en partie avec les représentations dominantes : le fleuriste de *Jean de la Lune* endosse une profession traditionnellement associée à la féminité¹⁵⁹⁷ ; les personnages de *La Belle Marinière* possèdent le privilège, rare dans les représentations contemporaines du prolétariat, de ne pas dépendre d'un contexte professionnel contraignant¹⁵⁹⁸. Leur caractérisation demeure pourtant guidée par la recherche du pittoresque. La profession dessine un type social tout en suscitant des images exploitables par le dialoguiste comme par le réalisateur : le fleuriste associe dans son discours la création de la fleur et celle de la femme, analogie prolongée visuellement dans les deux adaptations de *Jean de la Lune* ; le marinier justifie le traitement poétique des images de la Seine ; que le personnage interprété par Raimu vende des bicyclettes dans *Gribouille* permet de mettre en regard dès la première séquence la pratique cycliste (en tandem ou non) et la vie conjugale... Achard reprend à son compte le schématisme dominant afin d'en tirer des effets expressifs, qu'il exacerbe la représentation de ce schématisme ou en exploite le potentiel figuratif et poétique, dans la droite ligne d'un théâtre de Boulevard travaillant à partir de représentations pré-établies. L'engagement justifiant d'attribuer telle ou telle profession aux personnages est d'abord poétique et non social, même si le choix de faire parler aux personnages les plus modestes (Charlemagne dans *La Vie est belle*, les mariniers, ou les protagonistes éponymes de *Monsieur la Souris* et *Domino*) un langage inventif n'est pas dénué de connotations idéologiques.

L'organisation axiologique peut être relayée, exacerbée, contestée ou dépassée. Les auteurs y sont invités tant la démarche dialectique participe de la formation intellectuelle nationale, au même titre que les figures de rhétorique qui en découlent : le paradoxe ou l'oxymore¹⁵⁹⁹. Le succès d'Achard, et *a contrario* l'insuccès que connurent nombre d'adaptations anglo-saxonnes de ses pièces, peut s'expliquer par l'adéquation entre son mode de pensée, transcrit à travers une rhétorique parfaitement maîtrisée, et celui du public français. Dans ses textes (privés, dramatiques, critiques ou cinématographiques), les oppositions stéréotypées cohabitent drôlement avec un souci de la nuance, hésitation caractéristique de son goût du consensus, et du jeu : il faut que soient posées des règles avant toute chose, quitte à les bouleverser par la suite ; ou à laisser d'autres (les co-auteurs, les adaptateurs ou les cinéastes) les bouleverser.

La dialectique prenant acte d'une distinction avant de la transgresser peut fonder un projet. Au théâtre, les prolétaires de *La Belle Marinière* aimaient et discouraient comme les aristocrates de Marivaux ou Musset, avant que l'adaptation cinématographique n'atténue, sans totalement la supprimer, l'audacieux mélange des genres et des codes sociaux (cf. *supra* 4.3.4.1). Cette dialectique peut susciter une structure : *Le Corsaire* ou *Domino* distinguent d'emblée deux registres (la réalité, la fiction) avant d'en postuler la rencontre, pourtant contraire à la raison. Dans le second film, ce coup de force invraisemblable, affaibli par le processus d'adaptation au profit d'un réalisme superficiel, en suscite un autre : la bourgeoise finit par quitter sa cage dorée pour suivre un marginal, sans en être ultimement punie ni revenir à son milieu d'origine, contrairement à l'héroïne de *La Vie est belle*. Enfin, la multiplication des personnages doubles, associant deux rôles sociaux antagonistes, est représentative d'une époque autant que d'un goût singulier, tant elle demeure récurrente dans le cinéma français des années trente¹⁶⁰⁰. Rien d'étonnant, donc, à ce que le motif de la double identité ou de l'inversion des identités se retrouve non seulement dans les films projetés par

¹⁵⁹⁷CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 91-92.

¹⁵⁹⁸*Ibid.*, p. 95.

¹⁵⁹⁹HAZAREESINGH S., *op. cit.*, p. 17 et 25.

¹⁶⁰⁰CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 3-21.

Achard – *Gribouille*, *L'Alibi* ou *Noix de Coco* – mais également quand il n'intervient qu'en tant que co-scénariste, dialoguiste ou adaptateur : *La Veuve joyeuse*, *L'Homme des Folies-Bergère*, *L'Étrange Monsieur Victor*, *Mam'zelle Nitouche* ou *Le Pays d'où je viens*.

A priori, le relatif réalisme associé au genre cinématographique de la comédie dramatique impose de renoncer à un traitement trop audacieux de cette démarche dialectique, comme en témoignent les adaptations de *La Belle Marinière* et de *Domino*, tandis que l'irréalisme du vaudeville justifie que celle de *Noix de Coco* respecte l'approche parodique de la pièce. Dans ce dernier film, la dualité sociale du personnage interprété par Marie Bell – entraînée extrême orientale devenue bigote bourgeoise provinciale – demeure à ce point exacerbée qu'elle teinte de réflexivité des péripéties trop volontairement conventionnelles pour ne pas susciter un regard distancié. Quelques allusions freudiennes exploitées comiquement vont dans le même sens tout en sollicitant, comme au théâtre, la complicité du public appartenant à la classe moyenne, qui commence à être familiarisé avec la théorie psychanalytique sous sa forme vulgarisée¹⁶⁰¹. Cette réflexivité participe de la personnalité d'un auteur revendiquant l'influence de Pirandello et de Lubitsch. À la fin de la décennie, elle se retrouve chez d'autres dramaturges travaillant pour le cinéma, comme Guitry (*Désiré*¹⁶⁰²) ou Anouilh (*Cavalcade d'amour*¹⁶⁰³). Ceci confirme qu'elle témoigne davantage d'un ethos partagé – regroupant des auteurs populaires, ambitieux et cultivés – que d'une forte singularité.

Restent deux projets conçus spécialement pour le cinéma et revendiqués au générique comme des « films « de Marcel Achard » : *Gribouille* et *L'Alibi*. Sortis la même année, en 1937, ils hybrident des genres attribuant au questionnement sur l'identité sociale une position centrale : la comédie, le film criminel et le mélodrame. Le second film, davantage que le premier que nous étudierons plus en détails dans le chapitre suivant, en tire parti tout au long de son intrigue.

6.1.1.2 *L'Alibi* (1937) : l'identité en jeu

La genèse de *L'Alibi* est sensiblement plus complexe que ne le laisse supposer l'association directe, au générique, du titre et du nom de l'auteur : « *L'Alibi* de Marcel Achard » (cf. doc. 35 : phot. 2 et 3). Si cette attribution au singulier est un leurre, il faut également écarter la version avancée par le réalisateur. Pierre Chenal prétend que lui et Jacques Companézy auraient bâti l'intrigue à partir d'un simple canevas de trois pages fourni par Achard¹⁶⁰⁴. Or, le « scénario romanesque » signé de ce dernier couvre déjà vingt-huit pages, tout en posant un certain nombre d'orientations fondamentales (cf. *supra* 5.2.1.4) : importance de l'atmosphère, de la psychologie et des identités à double-fond. Par contre, son adaptation, concoctée par Chenal, Companézy et Herbert Juttke, leur a donné une nouvelle ampleur. Le « scénario romanesque » demeurait contraint par un réalisme sociologique et vraisemblable plus proche de l'univers d'un Simenon que de la poésie des meilleurs films de Chenal. Le cabaret n'y possédait pas encore l'ampleur spectaculaire qu'il prendra dans le film. Le personnage conçu pour Erich Von Stroheim en était un simple client et non un artiste proposant un numéro de médium ; celui qu'interprétera Albert Préjean était un indicateur cynique et non un policier sentimental prétendant être un marginal afin de séduire l'héroïne ; celui créé pour Jovet n'adoptait pas une double identité.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶⁰² *Ibid.*

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 137-138.

¹⁶⁰⁴ PANIGEL Armand, PETER Solange, « Armand Panigel s'entretient avec Marcel Achard, Pierre Chenal, Jany Holt, Albert Préjean », *Au cinéma ce soir* (24 à 26 min.) ; GUIGUET Claude, MATALON Pierrette, PINTURAUULT Jacques (sld.), *Pierre Chenal*, Paris, Dujarric, 1987, p. 103.



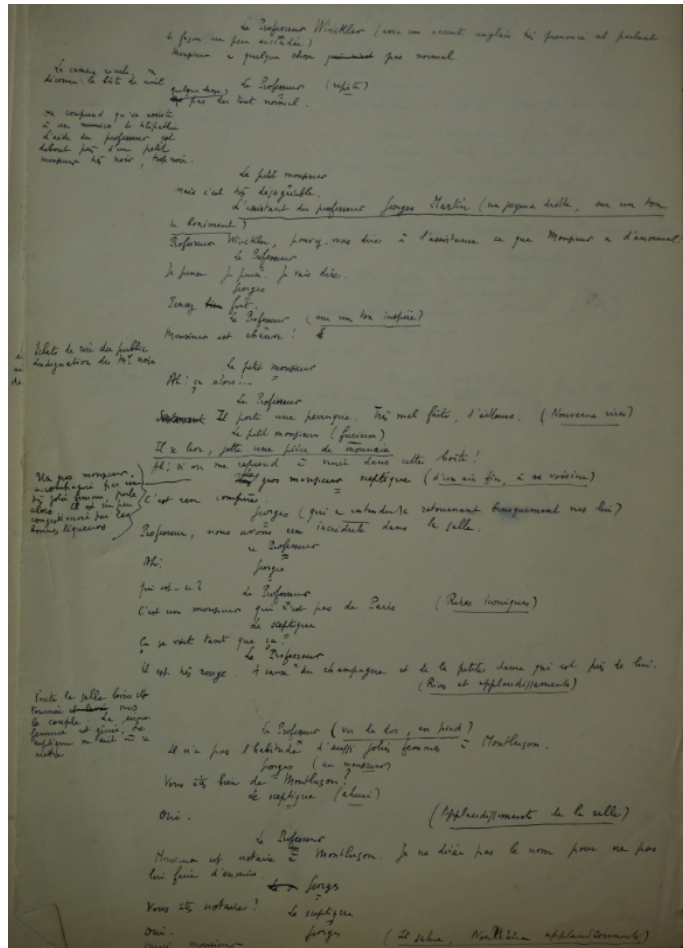
Doc. 35 : photogrammes extraits de *L'Alibi* (1937) : acteurs et metteurs en scène (1, 4-5, 8-15, 19-22) ; France/Amérique (4, 6-7, 10-13, 15-18).

Néanmoins, ce dernier incarnait déjà une figure de metteur en scène, organisant une fausse confrontation assimilée à « une déchirante scène de mélodrame, qui semblait extraite de *La Porteuse de pain*¹⁶⁰⁵ ». Les adaptateurs reprennent l'analogie entre rôles sociaux et théâtraux en l'articulant plus fortement à la notion de représentation et en en déplaçant certains enjeux. Ils excèdent le cadre réaliste défini par le premier projet sans tomber dans la stéréotypie et l'in vraisemblance exacerbées de *Noix de coco*, comme en témoigne l'argument définitif :

Au cours d'un de ses numéros dans le luxueux cabaret dont il est la vedette, le médium Winckler (Von Stroheim) reconnaît dans la salle son ennemi, Gordon (Philippe Richard). Ce dernier tente de fuir la France mais Winckler le poursuit en voiture et l'assassine. Il propose ensuite à Hélène (Jany Holt), qui travaille comme entraîneuse dans le cabaret, de lui fournir un alibi contre une forte somme d'argent. Aux abois, elle accepte : elle prétendra avoir passé avec lui la nuit du crime.

Grâce à l'argent, Hélène règle ses dettes, fait des emplettes. Elle reçoit la visite d'un inconnu, Émile Bouquart (Louis Jouvet), modeste soldat qui prétend être un camarade de son frère. Elle lui confie être rentrée seule chez elle, le soir du crime. Convoquée par la police, Hélène découvre que derrière la fausse identité d'Émile Bouquart se cache en fait le rusé commissaire Calas. Elle campe sur sa première version. Au cours d'un spectacle, Winckler pousse dans le vide Gérard, témoin qui aurait pu fragiliser cet alibi.

Au cabaret, Hélène fait la connaissance d'un client, André Laurent (Préjean). Il lui offre une bague, qui



Doc. 36 : première page de la continuité dialoguée manuscrite de *L'Alibi*.

s'avère avoir appartenu à Gordon. Calas conduit André au poste pour l'interroger : il est devenu le principal suspect. Hélène est placée devant un terrible dilemme : avouer la vérité et subir la vengeance de Winckler ou se taire et laisser accuser André, homme fragile dont elle est tombée amoureuse. Or, si l'amour d'André est sincère, sa fragilité est feinte : il est en fait un inspecteur chargé par Calas de séduire Hélène pour lui extorquer ses aveux. Au cours d'un séjour à la campagne, bouleversée par la jalousie d'André, elle lui avoue n'avoir jamais été la maîtresse de Winckler. Pour vaincre ses dernières résistances, Calas organise en présence d'Hélène des retrouvailles pathétiques entre André et sa mère (en fait une secrétaire déguisée en veuve éplorée). Hélène avoue tout, avant de se rendre compte qu'elle a été victime d'une supercherie. Quand André lui affirme avoir été contraint de jouer un rôle mais l'aimer malgré tout, elle laisse éclater un rire désespéré. Privé d'alibi, Winckler se suicide. Son assistant tire

¹⁶⁰⁵ ACHARD M., scénario dactylographié du *Faux Témoin/L'Alibi*, p. 22.

sur Hélène.

Hélène n'a été que légèrement blessée. Alors qu'elle se repose au bord de la mer, André surgit et l'enlève.

Partant de la continuité narrative découpée en tableaux par Chenal, Companéez et Juttke, Achard développe une continuité dialoguée dont le premier jet manuscrit est conservé au sein du fonds Achard¹⁶⁰⁶. La disposition des lignes sur la page et la graphie laissent supposer que le dialogue de chaque scène a été rédigé assez rapidement, parfois d'un seul jet, toujours en relation avec des indications didascaliques. Celles-ci ponctuent le dialogue ou sont notées dans la partie gauche de la feuille, intégrant parfois des indications de découpage (cf. doc. 36). Le développement du dialogue semble fluide, mais tient compte des composantes audiovisuelles participant, autant que lui, à une méditation divertissante sur les identités nationales, sociales et intimes.

À partir du moment où tous les protagonistes jouent plusieurs rôles, y compris le criminel (Winckler) et son adversaire (le commissaire Calas), le ballet des identités se complique. Sans doute cette extension était-elle inévitable, si l'on considère que le projet fut dès le départ conçu par Achard pour Stroheim et Juvet¹⁶⁰⁷. Le premier est une figure cinématographique autant qu'un acteur tandis que le second interprète systématiquement, dans ses films criminels d'avant-guerre, « des rôles de personnages qui jouent la comédie¹⁶⁰⁸ ». Chenal, conscient de cette proximité entre ses interprètes et leurs personnages, l'exploite, si bien que la « formidable personnalité [de Stroheim] se surajout[e] au rôle interprété¹⁶⁰⁹ ». Ce dernier voulut à ce point prendre le contrôle de son personnage que, non content de créer ses costumes et de choisir ses accessoires, il exigea d'écrire lui-même ses dialogues. Chenal refusa, jugeant très supérieurs les dialogues achardiens¹⁶¹⁰.

Bien qu'ils ne soient pas strictement des acteurs de composition, Juvet comme Stroheim parviennent à se glisser dans des rôles sociaux contrastés : le prolétaire intimidé (cf. doc. 35 : phot. 8) et le bourgeois plein de morgue (phot. 9) pour le premier ; le criminel américain et le cavalier prussien (phot. 19) pour le second, dont c'est l'ultime avatar (il meurt dans son costume, couvert de décorations). Les rôles joués par Holt et Préjean offrent moins de variétés. Ils témoignent d'une plus grande porosité entre les deux faces des personnages qu'ils interprètent : entre l'entraîneuse chaste (ce qu'est réellement Hélène) et la prostituée (ce qu'elle prétend être pour servir d'alibi), l'écart est subtil ; et Préjean se confond avec son rôle en tombant réellement amoureux d'Hélène. C'est leur identité même qui est menacée par le double-jeu. Au passage, la fonction du policier rejoint celle de la prostituée, ainsi que le signale Dany (Margo Lion), la meilleure amie d'Hélène, entraîneuse comme elle : « Un type qui se sert de l'amour d'une femme pour faire son métier : pouah ! » (79 min.). En généralisant les doubles identités, les scénaristes décrivent une société théâtralisée, où les rôles sociaux se révèlent arbitraires et superficiels. Quelques signes suffisent à créer des types crédibles, bouleversant les repères moraux et les sentiments. Quand André tente, à la fin du film, de convaincre Hélène qu'il l'aime vraiment, il doit reprendre des expressions sentimentales désormais démonétisées par le jeu des rôles (76 min.). Hélène éclate d'un long rire désespéré, en ne lâchant qu'une réplique lapidaire – « Allez toucher votre prime » – avant de courir vers la mort, fin tragique prévue dès le « scénario romanesque » : un très artificiel et peu

¹⁶⁰⁶Id., continuité dialoguée manuscrite du *Faux Témoin/L'Alibi*. BnF, fonds Achard, Cinéma / AB.

¹⁶⁰⁷GUIGUET C., MATALON P., PINTURAUULT J. (sld.), *op. cit.*, p. 103.

¹⁶⁰⁸AMIEL, V., « Louis Juvet à l'épreuve des genres », in LE GRAS G., CHEDALEUX D. (sld.), *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁰⁹GUIGUET C., MATALON P., PINTURAUULT J. (sld.), *op. cit.*, p. 71.

¹⁶¹⁰*Ibid.*, p. 105 ; PANIGEL A., PETER S., *op. cit.*, (30 min.).

vraisemblable *happy end* fut finalement imposé par les producteurs¹⁶¹¹.

L'évolution la plus notable concerne Winckler. Désormais, le spectacle se déploie autour de lui, et non plus autour de l'héroïne, qui cumulait dans le « scénario romanesque » les fonctions de chanteuse et d'entraîneuse. Tandis qu'est rassemblé autour du médium un arsenal d'accessoires hétéroclites (miroirs (phot. 19), objets ésotériques (phot. 14), costumes de parade), son spectacle prend place dans un espace impressionnant accordé à la personnalité de ce personnage et de son interprète. Le vaste music-hall à l'américaine, à la décoration surchargée, est surmonté par une coupole baroque percée d'un oculus, écho plastique au troisième œil dessiné sur le front de Winckler (phot. 4 et 15). Le démiurge, capable de percer à jour, derrière l'uniformité des fracs, l'identité sociale (nationalité, profession, situation maritale) de tous les spectateurs masculins, manifeste sa puissance terrible quand il précipite Gérard à travers l'oculus cerné de nuées, de rayons et d'étoiles stylisées.

À cet acteur-metteur en scène américain – démiurgique, spectaculaire et mortifère –, le film oppose, plus clairement que dans le « scénario romanesque », un acteur-metteur en scène français terne et laborieux : Calas, donc Louis Jouvet. Son univers visuel est celui de la préfecture de police, baignée par une lumière sans éclat (phot. 9, 12 et 20), loin des violents effets de contraste du music-hall (phot. 4 et 14). Les personnages qu'il endosse (Emile Bouquart) ou dirige (l'alcoolique au cœur tendre, la mère éplorée) demeurent familiers. Le spectateur y reconnaît des types vraisemblables, parfois empruntés au mélodrame national, alors que Winckler incarne des figures (le médium, le criminel vengeur, l'officier prussien) autrement spectaculaires et exotiques. Calas s'avère pourtant un metteur en scène plus efficace que son adversaire car plus patient et réfléchi. Il fissure l'apparence des êtres afin d'atteindre leur vérité grâce à une conception très classique, voire réactionnaire, du théâtre et de la mise en scène : schéma mélodramatique, frontalité (phot. 20). De plus, si Winckler est polyglotte, Calas exploite face à lui sa maîtrise supérieure de la langue française, au cours d'une scène d'interrogatoire filmée en deux plans (26 min. ►). Pierre Chenal a privilégié la simplicité et la continuité du découpage afin d'enregistrer un implacable duel verbal mettant aux prises deux monstres sacrés. De discrets recadrages suffisent à souligner l'obséquiosité de Winckler, dissimulant son identité criminelle derrière une civilité de façade (phot. 11), ou la duplicité de Calas (phot. 13) :

Le commissaire Calas ouvre la porte.

Calas. - *Monsieur Winckler...*

La caméra s'avance vers l'encadrement de la porte pour saisir le moment où Winckler se lève en saluant respectueusement la secrétaire de Calas. Il s'approche, se compose un visage affable et salue Calas en claquant des talons (phot. 11).

Calas. - *Cette personne a confirmé vos dires : votre alibi a été reconnu exact.*

Les deux hommes avancent lentement, filmés par un travelling arrière (phot. 12).

Winckler. - *Je suis très...*

Calas. - *Content ?*

Winckler. - *Non, pas content. Je suis très...*

Calas. - *Soulagé ?*

¹⁶¹¹GUIGUET C., MATALON P., PINTURAUULT J. (sld.), *op. cit.*, p. 107.

Winckler. - *Pourquoi soulagé ? Je ne suis pas soulagé. Je suis très...*

Calas. - *Habile.*

Winckler. - *Vous ne m'aidez pas. Heureusement, j'ai mon dictionnaire. Vous permettez, Monsieur ?*

Calas. - *Je vous en prie !*

Winckler s'assied. Le changement de plan révèle un grand miroir situé derrière lui, où se reflète Calas, resté debout (phot. 13).

Winckler (consultant le dictionnaire). - *Sorry, désolé, that's the word. I've tried to find. Je suis très désolé.*

Calas. - *Vous ne me ferez jamais croire ça.*

Winckler. - *Oh, Monsieur le commissaire, croyez-moi : je suis très, très désolé d'avoir dû dire le nom de cette jeune fille parce que ce n'est pas gentleman.*

Calas. - *Non, mais c'est habile.*

Winckler. - *Habile... Vous dites toujours habile. Mais je ne suis pas habile. Seulement, d'habitude, avec les dames, je suis... Comment dites-vous en français ? Discret.*

Calas. - *Discret.*

Winckler. - *Oh, c'est facile, Discret, discret. Je suis discret.*

Calas. - *Dans ce cas, vous ne pouviez plus l'être. Vous risquiez votre tête, tout simplement.*

La citation de Martin Luther, placée en préambule de son « scénario romanesque » (phot. 0) par Achard, annonçait une fable consacrée au piège de l'apparence : Hélène perdait la vie pour s'être laissée séduire par un homme trop beau mais dépourvu de toute sincérité, Lafon (devenu Laurent dans le film). Le mensonge était essentiellement celui des êtres. Dans le film, il s'étend aux décors et aux costumes afin de mieux évoquer la confrontation des identités culturelles et sociales, dont le duel entre Winckler et Calas ne constitue qu'un aspect. Ainsi, le film prend acte de l'influence de la culture américaine du spectacle et des loisirs, déjà sensible à la fin des années trente même si elle deviendra plus manifeste après la Seconde Guerre mondiale¹⁶¹². Cette influence s'exprime à travers des décors remarquables par leur gigantisme, leur disproportion et le chatoiement des surfaces : le music hall et son énorme oculus, le bar américain « à la Grande Bouteille » (phot. 17), la très moderne plage de Meaux-Trilport (phot. 16) et ses transats (phot. 23). Elle s'exprime également à travers la photographie, qui emprunte au film criminel et à la comédie sophistiquée. Le traitement visuel accentue la ressemblance de Jany Holt avec Marlene Dietrich (phot. 6), encore plus frappante quand l'entraîneuse profite de l'argent sale donné par Winckler pour acheter des robes de luxe et un chapeau penché dissimulant en partie son regard (phot. 10). Des numéros de jazz ponctuent les scènes situées dans le music-hall, y compris pendant l'assassinat de Gérard. Face à cette culture séduisante mais associée à la mort et au mensonge, la France traditionnelle paraît bien terne : Hélène habite un immeuble aux murs lépreux (phot. 7), Calas occupe un bureau

¹⁶¹²TOURNÈS Ludovic, « L'américanisation de la culture française ou la rencontre d'un modèle culturel conquérant et d'un pays au seuil de la modernité », *Historiens/Géographes*, n° 358, juillet-août 1997, p. 65.

meublé bourgeoisement¹⁶¹³. Cette France traditionnelle permet pourtant d'échapper au mensonge incarné par l'Amérique, en lui opposant d'autres mensonges destinés à le dévoiler (les rôles conçus et dirigés par Calas) ou, plus simplement, une nature traditionnellement associée à l'authenticité. À l'occasion d'une échappée au bord de l'eau, Hélène revêt une simple robe à fleurs, plus adaptée à son modeste statut social, dissimule ses cheveux clairs sous un fichu et commence enfin à confesser la vérité (phot. 18). Comme dans *Orage*, une nature régénérante est opposée à la corruption urbaine, la tradition à une modernité marquée par l'influence américaine. Cette nature qui permet à l'héroïne d'abandonner un rôle factice, lui impose dans le même temps de réintégrer le rôle traditionnellement associé à la femme vertueuse : fragile, discrète et sans apprêt.

Le film propose donc une représentation ambivalente de la hiérarchie sociale : la permutation des rôles en souligne l'arbitraire, mais confond au passage la stratégie judiciaire avec celle du criminel et démonte le sentiment amoureux. Quant à l'entraîneuse, elle ne trouve sa rédemption qu'en revêtant les pudiques atours de la fille repentie, avant sa mise à mort symbolique, comme dans *Gribouille*. Tout aussi ambivalente est l'évolution de l'identité nationale, confrontée à la diffusion de produits culturels américains (cinéma, jazz, music hall, loisirs) spectaculaires mais mortifères. Art de l'enregistrement, le cinéma en capte la singularité et la séduction ; art romanesque, il les organise de manière à en souligner le danger. En ne restituant pas ces tensions de manière trop directe ou réaliste, les auteurs concilient la quête de vérité promise par le carton liminaire et le divertissement promis par l'hybridité de genres populaires portés par des vedettes appréciées du grand public. Ils soulignent également le fait qu'ils n'en proposent, après tout, que des représentations. Pour Marcel Achard, en particulier, le *theatrum mundi* intervient à plusieurs degrés. Métaphore baroque, il s'offre comme un *analogon* du monde social, dont il aide à envisager le fonctionnement et l'inconstance. L'influence pirandellienne, partagée par Achard et Chenal¹⁶¹⁴, assigne à cette métaphore une ambition philosophique, dans la mesure où elle met en doute l'authenticité de la personne¹⁶¹⁵ : philosophie sceptique qui désespère ultimement la protagoniste, riant et pleurant tout à la fois devant le caractère inconnaissable des identités (sociales et personnelles), et de l'amour même. Enfin, le théâtre – et plus largement les arts du spectacle – correspond vraisemblablement, pour l'auteur de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, de *Domino* ou de *La Valse de Paris*, à un mode de représentation rassurant face au chaos du monde. De même, les types sociaux de *Gribouille* défilaient d'abord dans le cadre normé d'un tribunal, déjà théâtral dans une certaine mesure. La réalité sociale ne peut être envisagée que par le biais d'un prisme et dans les limites d'une forme close (scène, piste ou cercle).

Grâce à la pluralité de ses co-auteurs (Chenal, Companéez¹⁶¹⁶ ou Stroheim), *L'Alibi* a vu s'élargir son spectre (représentatif comme thématique), sans trahir les intentions d'Achard, qui revendiqua le film tout en appréciant que le réalisateur ne se contente pas d'enregistrer le scénario et les dialogues :

Chenal, pour moi, est un vrai metteur en scène, un très bon metteur en scène. [...] Non seulement c'est un bon metteur en scène, mais il vous ajoutait quelque chose, ce que je considère que doit faire

¹⁶¹³Dans son court-métrage, *Architecture d'aujourd'hui* (1930), Pierre Chenal opposait déjà le vieux Paris aux immeubles modernes de Le Corbusier.

¹⁶¹⁴GUIGUET C., MATALON P., PINTURAUULT J. (sld.), *op. cit.*, p. 23 (sur la découverte marquante de *Six personnages...*, mis en scène par Louis Jouvet), 90-99 (au sujet de *L'Homme de nulle part*, adapté du roman *Feu Mathias Pascal* de Pirandello).

¹⁶¹⁵MOREAU Joseph, « Le spectacle de la vie dans le théâtre de Pirandello », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1973. p. 222.

¹⁶¹⁶Pierre Chenal affirme que la participation d'Herbert Juttke au scénario fut négligeable : GUIGUET C., MATALON P., PINTURAUULT J. (sld.), *op. cit.*, p. 102.

le metteur en scène. Quand il ne s'empare pas de tout comme certains, n'est-ce pas, qui repoussent l'auteur dans les trente-sixième dessus. Ils ont tout fait, enfin vous en connaissez des comme ça. Tandis que lui, il était honnête et vous laissait votre place. Et malgré cela, il vous ajoutait quelque chose de particulier. C'était épatant¹⁶¹⁷.

6.1.2 Représentations nationales

6.1.2.1 Oppositions internationales

L'axiologie informe la représentation des identités nationales. En témoigne, dans *L'Alibi*, la confrontation entre la séduisante mais dangereuse Amérique et la tradition française. D'*Une nuit à l'hôtel* (1932) jusqu'à *La Femme et le Pantin* (1959), rares sont les films à ne pas exploiter le pittoresque des mœurs et du langage de l'Autre, d'un étranger le plus souvent européen. Quant aux étrangers extra-européens, africains le plus souvent, ils en sont réduits à faire de la figuration. De ce point de vue et pris dans son ensemble, le corpus achardien ne s'écarte guère des modes de représentation contemporains. Avant-guerre, il semble superflu de commenter l'identité française tant elle va de soi, si ce n'est métaphoriquement ou en creux, à travers la méfiance s'exprimant vis-à-vis de ceux – la franco-polonaise Natalie dans *Gribouille* ; dans *L'Alibi*, l'Américain polyglotte Winckler – dont l'identité nationale incertaine est source de troubles.

À l'orée de la Seconde Guerre mondiale, *Untel père et fils* (1940) fait partie des rares films à évoquer frontalement la menace allemande¹⁶¹⁸, rompant avec la relative germanophilie qui dominait jusqu'à présent, de pair avec une anglophobie sensible dans *L'Alibi*, avec son groupe de criminels naviguant entre Londres et Chicago, ou dans *Le Messenger*. Dans cette première adaptation de Bernstein, Achard amplifie le portrait chargé de l'épouse anglo-saxonne aussi dépensière que rancunière, qui contraint son ex-époux à l'exil vers les colonies, mais il élimine l'allusion à la menace que font peser les « Boches¹⁶¹⁹ ». Dans le découpage technique du *Messenger*, puis dans le film qui lui demeure relativement fidèle, l'organisation des séquences liminaires se révèle de ce point de vue tout à fait explicite. Achard et Rouleau renouvellent le *topos* de la première scène de rencontre amoureuse tout en entrelaçant les motivations psychologiques, sociales et nationales.

Le film commence alors que Nick (Gabin) parle avec colère à une interlocutrice invisible. Quand le cadre s'élargit, nous découvrons qu'il s'adresse à un téléphone privé. Il doit verser le bénéfice d'une semaine de transactions, soit quatre-vingt-mille francs produits par « trente-cinq personnes qui travaillent toute l'année comme des chiens », afin de régler les dettes de jeu de son épouse anglaise : « voilà où mène cette fameuse éducation anglo-saxonne » commente-t-il rageusement. L'interlocutrice (Gaby Morlay) entre dans son bureau : Nick fait la connaissance de la nouvelle secrétaire de son épouse, modeste jeune Française vêtue d'« une petite robe de quatre sous qui lui va très bien ». La fin de la scène et son raccord avec la scène suivante exploitent la collusion entre les récits sentimental et national :

Nick touché par la beauté de la femme qui est devant lui.

NICK (sans aucune intention). - Quel est votre nom ?

¹⁶¹⁷PANIGEL A., PETER S., *op. cit.* (34 min.).

¹⁶¹⁸GARÇON F., *De Blum à Pétain*, p. 157, 159 et 162.

¹⁶¹⁹BERNSTEIN H., *Le Messenger*, p. 46.

MARIE. - Marie Christophe.

NICK (surpris). - Il y a un amiral qui porte ce nom.

Marie (très simplement [filmée en gros plan dans le film]). - Je suis sa petite fille.

FONDU

PARIS – EXTERIEUR – JOUR

A.5 – PLAN GENERAL

La masse imposante de l'Arc de triomphe de l'Étoile, prise en contre jour avec l'Avenue des Champs-Élysées et l'Obélisque comme fond.

Aube d'été. La place est déserte.

Enchaîné lent

A.6 – PLAN D'ENSEMBLE

Voûte de l'arc de Triomphe avec tombeau du Soldat Inconnu. Perspective déserte des Champs-Élysées.

Une arroseuse fait son service de nettoyage.

Soudain, un cabriolet noir venant à toute allure, phares allumés, apparaît sur la droite du cadre, et nous l'apercevons à travers l'arc, tourner avec un grincement de freins, dans l'avenue des Champs-Élysées, et s'éloigner avec la même vitesse.

Puis surgit une limousine « très claire » (dans le film, elle devient noire, atténuant le jeu de contraste) qui heurte le cabriolet sur la place de la Concorde.

La conduite du cabriolet étant à gauche et celle de la limousine à droite, les deux conducteurs, par miracle, descendent chacun du côté du volant [...].

La limousine est conduite par une jeune femme, vêtue d'une robe du soir somptueuse, manteau d'hermine, quadruple rangée de perles, boucles d'oreille en diamants¹⁶²⁰.

La grande bourgeoise richement parée est Florence, la femme de Nick, qui conduisait quant à lui le cabriolet. Ils se disputent en anglais. Nick lui annonce qu'il souhaite divorcer pour vivre avec Marie.

La nation, la hiérarchie sociale et la sphère privée se confondent sans cesse : quand la voix féminine s'incarne dans une jeune femme modeste que sa généalogie relie au destin national ; quand la réplique concluant la scène liminaire révèle cet héritage juste avant que le visage de sa locutrice soit associé par une série d'enchaînements aux lieux symbolisant la patrie (place de l'étoile, tombe du soldat inconnu) ; enfin, quand ceux-ci servent de cadre à la collision entre deux véhicules rigoureusement inversés (couleur, position et genre du conducteur), prélude au divorce entre le Français et l'Anglaise. La clarté du dispositif assigne plusieurs fonctions à l'opposition schématique entre France et Angleterre. Parce qu'elle fait consensus, cette

¹⁶²⁰Découpage technique du *Message*, p. 1-10.

opposition ouvre le film, scellant le pacte avec son public. Elle le scelle d'autant mieux que la tirade de Nick s'adresse d'abord à un interlocuteur invisible dont la réponse – « je gagne 500 francs par semaine, Monsieur¹⁶²¹ » – peut susciter l'identification d'un public majoritairement issu de la classe moyenne, susceptible d'être choqué par le dispendieux train de vie des oisifs anglo-saxons¹⁶²². Avant cela, elle fonde la collaboration entre le dialoguiste et le réalisateur. Dans ce premier tiers inédit, absent de la pièce de Bernstein, le découpage, le dialogue et le montage participent à un même discours nationaliste, qui se déplacera à partir du deuxième tiers vers le territoire colonial. Peut-être la frontière entre les nations est-elle tracée d'autant plus clairement qu'est ensuite transgressée celle qui sépare les désirs (cf. *supra* 5.2.2.1). Enfin, comme dans *Gribouille* ou *L'Alibi*, ce discours est à double fond. Ses représentations respectent l'axiologie dominante tout en se révélant si ostensiblement transversales (Marie incarnant la nation éternelle par sa généalogie comme par le raccord, avant que son prénom ne devienne un mantra pour les deux protagonistes exilés dans les colonies) qu'elles introduisent un soupçon de distanciation. Dans la droite ligne de ses pièces historiques – *Malborough* constitue de ce point de vue un parfait exemple, même si la réflexivité théâtrale est plus franche – le schématisme est à la fois assumé et remis en jeu.

L'Occupation impose la disparition des Allemands et Anglo-Saxons qui animaient les films d'avant-guerre, et formaient un repoussoir pour la fierté nationale. Dans *Monsieur la Souris* (1942), comme chez Simenon où ils viennent de Suisse ou de Hongrie, les grands bourgeois associés au monde de la finance conservent pourtant des patronymes cosmopolites : Négretti, Muller, Osting, Strezki. Les policiers ne manquent pas d'ironiser sur l'origine hongroise de Dora Strezki, quand elle tente de fuir la France (69 min.), même si tous les riches bourgeois se verront finalement disculpés. Au même titre que les allusions à l'identité française dans *Félicie Nanteuil*¹⁶²³, la xénophobie se fait plus discrète.

Les stéréotypes nationaux reviennent en force après-guerre, de manière plus (*Madame de...*) ou moins subtile. *La Valse de Paris*, *La Femme et le Pantin* ou *La Garçonne* caricaturent respectivement : les chefs d'état slave et oriental ; les ressortissants hispaniques et arméniens ; l'orientalisme (le marché aux esclaves reconstitué au sein du cabaret *La Rose d'Ispahan*). Le type exotique réduit à quelques traits, le plus souvent libidineux, sollicite la moquerie. Achard assume cette vision réductrice et son potentiel comique. En témoignent les notes prises dans son agenda pendant l'écriture des dialogues de *La Femme et le Pantin* :

Fait hurler de rire Duvivier (ça, c'est presque choisi) avec les scènes d'Arabadjian. [...]

Nouveaux hurlements de rire de Duvivier avec Arabadjian (il en pleure!) [...]

*Scènes des Englishes*¹⁶²⁴.

Marcel Achard reprochait justement à Sternberg de refuser, dans son adaptation du roman de Pierre Louÿs, le pittoresque espagnol au profit d'une concoction baroque trahissant l'œuvre originale tout en décevant les attentes du spectateur¹⁶²⁵. Le préjugé est envisagé comme un point de départ ou d'appui, non un obstacle à contourner.

¹⁶²¹Le salaire de Marie correspond environ au double du salaire moyen masculin sur Paris pour 1935-1936 : DE RIEDMATTEN L., « Monnaies, salaires et prix à travers l'histoire », *Journal de la société statistique de Paris*, tome 85 (1944), p. 17.

¹⁶²²CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 283.

¹⁶²³GARÇON F., *De Blum à Pétain*, p. 111 et 126.

¹⁶²⁴Agenda 1958, BnF, fonds Achard, 26 au 28 janvier.

¹⁶²⁵ACHARD M., « *La Femme et le Pantin* », art. cit.

6.1.2.2 L'Autre dans la nation

Le stéréotype alimente également les représentations intra-nationales, non sans risque. Réduite à sa caricature, la ruralité provençale de *L'Arlésienne* demeure artificielle, illustrant la pertinence de l'avertissement de Charles Spaak, avec qui Achard avait recréé, dans *L'Étrange Monsieur Victor*, un contexte toulonnais plus crédible : « N'importe qui peut écrire un scénario, pourvu qu'il y dépeigne un milieu qu'il connaît¹⁶²⁶ ». La représentation de la campagne française semble nourrie par des pré-supposés idéologiques plutôt que par une observation attentive : société traditionnelle méridionale troublée par les manigances d'une fille de la ville dans *L'Arlésienne* ou refuge idyllique septentrional, loin d'une urbanité corrompue, dans *Orage* ou *L'Alibi*.

Au sein de la nation française sont ainsi tracées des lignes de partage géographiques et ethniques, parfois de manière tout à fait préméditée. Dans *Gribouille*, une statue de Jeanne d'Arc participe dramatiquement et symboliquement à une fable sur la nation française. Sa genèse signale le caractère à la fois structurant et problématique de trois catégories diamétralement opposées à la pucelle d'Orléans, donc marginalisées au sein de la cartographie nationale : l'immigré slave, le juif et l'Africain associé aux colonies.

La protagoniste de *Gribouille* incarne le stéréotype associant la femme slave à la criminalité¹⁶²⁷ et le problème posé par la caractérisation d'un personnage à la nationalité double ou incertaine : la franco-russe Natalie (Michèle Morgan) trouble, malgré elle, les normes morales et la structure patriarcale. Cette ambivalence fonde la *persona* de Morgan, dont la dualité est exploitée et soulignée (cf. *infra* 7.3.1.3). Au passage, hasardons que ce que nous ne comprenons plus (que désirent les personnages interprétés par Raimu ou Morgan ?) ou trop bien (l'attachement au patriarcat confondu métonymiquement avec la patrie, la séduction dangereuse exercée par l'étrangère) justifia le succès du film à sa sortie, de plain-pied avec des interrogations qui ne sont plus tout à fait les nôtres : comment remettre en cause la figure du père et intégrer l'étranger sans bouleverser l'équilibre de la famille française ? Le film en porte la trace, d'où sa relative caducité, son caractère incertain et ses manques. Il propose une radiographie des mentalités à défaut d'être un grand film.

L'examen de la genèse montre que cette ambivalence fut progressivement construite, en cherchant la juste distance par rapport à un type synthétisant toutes les faiblesses associées aux Russes blancs. Le déclassement, l'émotivité, la confusion linguistique et l'alcoolisme sont caricaturalement rassemblés chez Nicolai Alexandrovitch Lebedeff, appelé à témoigner par l'avocat de la défense (22 min. ►). Il est chauffeur de taxi, profession qui sera à nouveau celle des princes russes exilés à Marseille et Paris, respectivement dans *Untel père et fils* puis *La Sainte Russie*. Au fil de sa déposition, le folklore devient de plus en plus chargé. Nicolai commence par s'exprimer dans un français maladroit, afin de se plaindre de ses conditions de vie misérables. Il poursuit en russe avant de passer au chant (les premières mesures des « Yeux noirs ») et de conclure son intervention par un babil littéralement inaudible. Bien qu'il occupe le premier plan de l'image, son discours en russe est couvert par celui du Président qui réclame son interruption, à l'unisson de Camille (Raimu), relais du spectateur déplorant, dans deux plans de coupe, de ne rien comprendre au discours de l'immigré. Sa tirade passe ainsi très rapidement de l'intelligibilité relative d'une langue commune (le français) à l'inintelligibilité d'une langue issue des franges de l'Europe. Jusqu'au stade du découpage

¹⁶²⁶SPAACK C., *Le Cinéma par ceux qui le font*, Librairie Arthème Fayard, 1949, repris par P. MÉRIGEAU, « Sur tous les tableaux », in SACD, *op. cit.*, p. 342.

¹⁶²⁷CRISP C., *Genre...*, p. 113-115.

technique, Natalie était fortement associée à cette caractérisation dépréciative : Nicolaï se souvenait qu'elle buvait déjà de la vodka toute petite ; elle pleurait et tous deux hurlaient leurs prénoms respectifs (Natalie devenait Natacha)¹⁶²⁸. En supprimant ces détails scellant entre les ressortissants russes une alliance fondée sur l'alcool et une émotivité exacerbée, les scénaristes et le réalisateur ont infléchi leur relation. Autant qu'un miroir, Nicolaï devient vis-à-vis de Natalie un repoussoir soulignant par contraste tout ce dont elle est censée être redevable à la France, en particulier sa maîtrise de la langue et des émotions.

Une évolution plus radicale concerne le traitement de la judéité, aspect central au début du projet jusqu'au découpage technique, et pourtant totalement évacué du film. Plusieurs témoignages attestent que, sur ce point comme sur d'autres, Achard n'échappa pas aux préjugés contemporains, partagés dans son environnement personnel¹⁶²⁹. Il participa à leur diffusion tout au long des années trente et quarante, depuis l'invention d'un « monologue du baron de Rothschild » paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1930¹⁶³⁰ jusqu'à la préface antisémite de la brochure annuelle du COIC en 1943, en passant par le poème « Le Tout Petit Auteur de films » publié dans *Pour vous* en 1937 à l'occasion du succès de *Gribouille*, sorti deux mois auparavant (la photographie de Raimu et la légende accompagnant le poème y font référence). Avant de déplorer la situation de l'Auteur méprisé, Achard évoque la mainmise des producteurs cinématographiques d'origine étrangère, ou bretonne, en s'amusant à faire rimer des patronymes inventés et des termes qualifiant la nation française. Les patronymes connotant la judéité (Goldstein, Bienstock et l'Isariote, surnom emprunté au Judas biblique, figure mythique de la trahison) dominant :

*C'était au temps où le dénommé Catachrèse
Était co-directeur des « Productions françaises »
Où les nommés Chacklick, Goldstein et Ploumenach
Produisaient tous les films des firmes « Jeanne d'Arc »
Où Bienstock, Vandernetz et Fritz l'Isariote
Lançaient sur le marché le bon film patriote,
Où sévissaient les traîtres... et les contrats oraux¹⁶³¹. [...]*

Le poème s'inscrit dans une tradition antisémite, particulièrement vivace au cours de cette période et dont les producteurs juifs, après les directeurs de salle de théâtre, font régulièrement les frais¹⁶³². L'écriture du film se poursuit entre mai 1936 et le début de l'année

¹⁶²⁸Découpage technique dactylographié et annoté de *Gribouille*, p. 55-59. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9(9).

¹⁶²⁹JEANSON H., lettre adressée à J. Achard, datée du 19 décembre 1939. BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (1), Correspondances 4. Jeanson y félicite Juliette pour « le moyen diabolique [qu'elle a] imaginé pour régler une fois pour toutes la question juive en versant les juifs dans le catholicisme », avant d'attaquer violemment Henry Bernstein. *Les Tricheurs* (1932) de Steve Passeur reconduit « tous les poncifs antisémites » : C. MEYER-PLANTUREUX, *Antisémitisme et homophobie*, p. 193-194.

¹⁶³⁰ACHARD M., « Monologue au théâtre Pigalle du baron Henri de Rothschild », *Les Nouvelles Littéraires*, n°388, 22 mars 1930. Parodiant le registre pathétique, Achard s'amuse de la détresse du baron qui connaît alors des déconvenues après avoir investi dans le domaine théâtral : tout cela « Pour [s]'entendre traiter, en franc comme en hébreu/De ladre, de vilain et de fesse-mathieu ! ». Ce dernier fait régulièrement l'objet d'attaques du même type : C. MEYER-PLANTUREUX, *op. cit.*, p. 103-116.

¹⁶³¹Id., « Le Tout Petit Auteur de films », *Pour vous*, 1er décembre 1937, p. 7. En 1935, H. Jeanson concluait déjà sa critique du *Crime et châtiment* (1935) de Pierre Chenal par une diatribe antisémite soutenue par une litanie de noms de producteurs : GUIGUET C., MATALON P., PINTURAUULT J. (sld.), *op. cit.*, p. 69.

¹⁶³²MEYER-PLANTUREUX C., *op. cit.*, p. 201.

1937, alors que la victoire du Front Populaire puis l'échec social du gouvernement conduit par Léon Blum suscitent une recrudescence de l'antisémitisme, d'abord au sein de l'extrême droite puis dans les franges plus modérées de la société française. Dans un climat de guerre civile, l'appartenance des juifs à la communauté nationale est régulièrement remise en cause¹⁶³³. Or, dès les notes préparatoires, *Gribouille* s'organise autour de la confrontation de deux jurés, incarnant deux pôles de la société française : « hostilité entre Raimu et Dalio (tailleur juif)¹⁶³⁴ ». Ce conflit demeure central jusqu'au découpage technique, tandis que la caractérisation de l'opposant juif se précise progressivement pour en accentuer la nature néfaste et agressive. Lazare Kohlmann, le tailleur, « veut un châtiment impitoyable¹⁶³⁵ » parce que sa propre femme l'a quitté, puis devient un « armurier¹⁶³⁶ » qui prend la tête du camp adverse :

Quatre jurés, Lazare en tête, armés d'une sévérité impitoyable, sont prêts à condamner Natalie. Quatre autres, menés par Camille, veulent l'acquittement. Les deux derniers, un timide et un abruti, sont indécis.

Pendant plusieurs heures, Camille va s'employer à gagner leurs suffrages.

Il s'attaque d'abord violemment à Lazare ; lui reproche d'avoir triché. Il aurait dû se faire récuser : puisqu'il est cocu, il est forcément partial et entraîné par sa rancœur à condamner une innocente, pour la seule raison qu'elle est femme¹⁶³⁷.

Misogyne, Lazare est également xénophobe puisque l'origine étrangère de Natalie lui semble un motif supplémentaire pour la condamner¹⁶³⁸ : stratégie retorse consistant à attribuer à une caricature antisémite des motivations partagées par ses auteurs. À partir de la continuité dialoguée, le film s'ouvre sur un montage-séquence présentant les jurés tirés au sort dans leur cadre professionnel pendant que la voix du Président énumère, en voix *over*, leurs patronymes et professions :

7. Coin boutique armurier

Une détonation.

La voix continue : M. Dalio, armurier, 6 rue Pavée.

M. Dalio vient d'essayer un pistolet de tir, qu'il examine. Il est prêt à sortir¹⁶³⁹.

Au delà de l'agressive misogynie du personnage, le coup de feu dénote un bellicisme régulièrement « pointé comme un trait de caractère du peuple juif », qu'une partie de la population soupçonne d'alimenter les tensions franco-allemandes¹⁶⁴⁰. Encore présente dans le

¹⁶³³BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle*, tome II (1930-1958) [1991], Paris, Perrin, « tempus », 2009, p. 163 et 195 ; DEBONO Emmanuel, « Les années 1930 en France : le temps d'une radicalisation antisémite », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n°198, janvier 2013, p. 99-116.

¹⁶³⁴Notes numérotées sur *Gribouille* (11 ff.), p. 1. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (6).

¹⁶³⁵Scénario annoté de *Gribouille* (31 ff.), p. 21. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (4).

¹⁶³⁶Scénario avec annotations de *Gribouille* (31 ff.), p. 19 (numéroté manuscritement p. 16). BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (7).

¹⁶³⁷Séquencier de *Gribouille* (25 ff.), p. 14. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (2).

¹⁶³⁸Continuité dialoguée dactylographiée avec découpage manuscrit de *Gribouille* (166 ff.). BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9(8), p. 78-79.

¹⁶³⁹*Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁴⁰DEBONO E., *ibid.*, p. 102-103.

découpage technique, cette séquence liminaire disparaît pourtant. Rayée dans les deux exemplaires du découpage technique, elle est finalement absente du film, où l'armurier juif est remplacé par un catholique traditionaliste (30 min.). Au passage, on notera que, des premières notes jusqu'au découpage technique, l'israélite est désigné indifféremment par le nom de son personnage ou celui de l'interprète prévu dès le départ : aux yeux des auteurs, Dalio se confond avec le stéréotype qu'il lui est régulièrement demandé d'incarner¹⁶⁴¹, et qu'il reprendra dans la version théâtrale du *Corsaire*. Il y interprétera le rôle du producteur Benjamin W. Ley « avec un très pur accent de Babel¹⁶⁴² », parti-pris absent du texte dramatique.

À la polarité opposant le bon français au juif haineux a donc été préférée *in extremis* celle opposant le patriarche pondéré incarné par Raimu à une figure incarnant la morale traditionnelle. Les raisons motivant la suppression d'un antisémitisme structurel, soigneusement construit au fil de la genèse, peuvent être contextuelles. La recrudescence de l'antisémitisme va de pair, à partir de 1936, avec une série d'incidents dont la presse se fait l'écho. Cela a pu inviter les auteurs à ne pas ajouter de l'huile sur le feu¹⁶⁴³. Les raisons peuvent être personnelles, dans la mesure où Achard collabore au cours de cette période avec des auteurs d'origine juive : le découpeur de *Gribouille*, d'*Orage* et du *Corsaire*, Hans Lustig, qui avait dû fuir l'Allemagne nazie ; le dramaturge Henry Bernstein ; ou encore Pierre Chenal, avec lequel Achard conçoit *L'Alibi* en 1937. Ajoutons que la durée exigée par la fabrication d'un film comme son caractère collectif ont pu inciter ses auteurs à réviser certaines représentations.

Enfin, *Gribouille* conserve la trace d'une autre partition, distinguant cette fois le Noir du Blanc, sur un mode ludique rappelant, en mineur, le racisme décomplexé de la première collaboration de Marc Allégret avec Raimu : *Le Blanc et le Noir* (1931), adapté d'une pièce de Guitry. Signe de l'évolution des représentations ou d'une reprise plus subtile de cette axiologie (ce qui n'est guère difficile tant le film écrit par Guitry pousse son postulat raciste jusque dans ses plus abjects développements), le découpage technique de *Gribouille* se contente de l'exploiter plastiquement et poétiquement en ouverture de la séquence de Noël. Camille et Natalie décorent la vitrine du magasin en aménageant une crèche, écho à l'harmonie familiale temporairement rétablie à l'issue de la séquence précédente : la mère a obtenu du fils qu'il s'excuse auprès de son père pour l'avoir accusé de désirer Natalie, l'Étrangère. Camille s'écrie : « Vous avez oublié le roi nègre ». Alors, « Natalie place dans la vitrine le roi nègre qui tranche sur la blancheur de la neige¹⁶⁴⁴. » Sur son exemplaire du découpage, Achard atténue l'effet de la réplique liminaire en la remplaçant par une autre – « C'est joli, ce noir dans tout ce blanc » – d'autant plus allusive que Camille l'énonce désormais en désignant du doigt un roi noir déjà en place mais hors-champ (50 min.).

Apparemment anecdotique, l'ouverture de la séquence éclaire plusieurs aspects. Elle souligne à quel point l'Africain ne peut trouver sa place au sein d'un espace métonymique (le raccord avec la séquence précédente rapproche clairement la Sainte Famille de la famille Morestan, elle-même assimilée à la Nation par la structure dramatique et symbolique) qu'à la condition que soit affirmée sans aucune ambiguïté sa radicale altérité, par la vertu d'une antithèse verbale et visuelle. De ce point de vue, elle peut être rapprochée d'autres films situés entièrement (*Ceux du Tchad*) ou épisodiquement (*Le Messager*, *Untel père et fils*) dans l'Afrique coloniale : le Noir y demeure toujours une figure pittoresque, exploitée pour son

¹⁶⁴¹MEYER-PLANTUREUX Chantal, *op. cit.*, p. 193-198.

¹⁶⁴²COLETTE, « *Le Corsaire* », art. cit.

¹⁶⁴³DEBONO E., *ibid.*, p. 109-111.

¹⁶⁴⁴Découpage technique dactylographié et annoté de *Gribouille*, p. 167-168. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (9).

potentiel esthétique et symbolique (la pulsion érotique dans *Le Messager*, le rattachement de l'espace colonial à la Nation dans les deux autres films), mais reléguée aux marges de l'espace dramatique, aussi bien avant qu'après-guerre (cf. *infra* 6.3).

Par ailleurs, la figurine du roi nègre surgit alors que le récit ne se rattache d'aucune façon au contexte colonial. Elle n'est donc, au même titre que la statue de Jeanne d'Arc, convoquée que pour entrer en résonance avec une altérité moins radicale, celle des immigrés slaves. Le roi Balthazar est rapproché de deux Russes troublant l'apparente harmonie : en amont, l'autorité conjugée du père et de la mère a rétabli un ordre troublé par Natalie ; en aval, immédiatement après l'anecdote du roi mage, surgit le chauffeur russe. Le découpage prévoyait qu'il se superpose à la crèche où vient d'être déposé le roi nègre : « on aperçoit, à travers la vitre, à l'arrière-plan dans la rue, un taxi assez misérable qui entre dans le champ et s'arrête devant la boutique » juste avant que « l'étoile s'allume¹⁶⁴⁵. » L'analogie entre espaces dramatique et symbolique devient plus discrète dans le film. Le chauffeur apparaît dans un plan jouant moins explicitement de la superposition entre premier et arrière plans ; l'étoile ne s'allume plus. En revanche, le film ajoute un champ-contrechamp absent du découpage : le premier échange entre Natalie et Nicolaï est muet car enregistré de part et d'autre de la vitrine. À cette mutité succède l'opacité du langage. Les deux compatriotes dialoguent en russe, espionnés par la mère, Louise, qui ne parvient pas à identifier la langue utilisée (son mari tentera de la convaincre qu'il s'agissait du breton...). L'axe de prise de vue – une forte plongée – accentue l'étrangeté du plan subjectif, et fait écho à un autre plan subjectif : c'est également en surplomb que le fils a aperçu son père en train de caresser le visage de Natalie.

Si l'Africain mythique ou colonisé constitue un Autre absolu, l'étranger européen est situé dans un entre-deux plus difficile à appréhender : « un faux alter ego, un Autre d'autant plus dangereux qu'il nous ressemble¹⁶⁴⁶ ». Comme l'Africain, sa langue ne peut être comprise, et ne doit pas l'être. Dans le scénario du *Corsaire*, les indigènes de Trinidad parlent un langage assimilé par le narrateur à un « jacassement », « que l'on ne comprend pas¹⁶⁴⁷ », et d'ailleurs d'autant moins compréhensible qu'Achard invente pour l'occasion un sabir aussi fantaisiste que la langue pseudo-annamite de *Noix de Coco* : « Rafidigonou madifera karandou¹⁶⁴⁸ » ou « aliloha moranzanou papaté¹⁶⁴⁹ » constituent de pures inventions verbales ne renvoyant à aucun signifié. En bon dialecticien, Achard sait pourtant prendre le contre-pied de stéréotypes exploités sans vergogne, par goût de la nuance ou de la surprise. Dans *Le Corsaire*, les pirates, après avoir ouvert une caisse de livres, « tournent la tête [...] avec une expression de dégoût ». Seul « le nègre » s'approche et déclare : « Moi, je veux bien les livres¹⁶⁵⁰. »

6.1.2.3 Dialogues internationaux

Les scénarios et les dialogues achardiens exploitent les représentations dominantes et le goût du public pour la stéréotypie. Le langage y participe d'autant mieux qu'il fait partie intégrante de la nation. Le peuple français se montre viscéralement attaché à la langue de Molière, qui cimente l'unité nationale au point d'être perçue comme primordiale, éternelle. À travers des formes savantes – la poésie – ou populaires – la chanson qu'affectionne Achard (cf. *supra* 1.2.1.2) – elle permet à toute une communauté de s'exprimer : chanter un hymne,

¹⁶⁴⁵*Ibid.*, p. 169.

¹⁶⁴⁶SELLIER G., « avant-propos », MEYER-PLANTUREUX C., SELLIER G. (sld.), *Représentations de l'Autre au théâtre et au cinéma, Double Jeu*, n° 5, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, p. 9.

¹⁶⁴⁷Découpage technique du *Corsaire*, p. 10 et 2. BnF, fonds Achard, *Le Corsaire* (Théâtre et cinéma) (2).

¹⁶⁴⁸*Ibid.*.

¹⁶⁴⁹ACHARD M., *Noix de Coco*, p. 415 ; film (35 min.).

¹⁶⁵⁰Découpage technique du *Corsaire*, p. 51.

mais le même constat pourrait s'imposer pour les chants populaires, « c'est faire l'expérience d'une certaine simultanéité : des gens qui ne se connaissent absolument pas fredonnent les mêmes vers sur la même mélodie¹⁶⁵¹ ». C'est dans cette mesure que Benedict Anderson présente la nation, et singulièrement la nation française à partir du moment où elle a dû se définir en dehors des repères monarchiques et religieux, comme une « communauté imaginée à travers le langage¹⁶⁵² ».

Si la langue incarne la nation, le plurilinguisme participe à la confrontation des nations. Il hérite d'une mythologie riche et complexe. L'apologue fondateur de Babel illustre le balancement entre l'utopie d'un langage unique, transparent, et le constat de la diversité des langues. Le basculement du septième art vers le parlant réactive ce mythe en l'arrimant à un nouvel imaginaire : Achard présente Hollywood comme une « tour de Babel¹⁶⁵³ », métaphore qualifiant également les studios de la Paramount, à Saint-Maurice. Dans les années trente, les auteurs du septième art sont confrontés à un mythe qui attribue au langage des connotations spatiales et morales : Babel, dans la tradition littéraire et picturale, est associée à la chute, au désordre et à la dispersion¹⁶⁵⁴, au même titre qu'Hollywood. La corporéité et l'érotisme associés au langage vont dans le même sens¹⁶⁵⁵. Comme chez Lubitsch, être confronté à un autre langage ou l'énoncer n'est pas anodin dans la ronde des désirs achardienne : dans *Le Rendez-vous* (1930) et *Noix de coco* (1935), les couples parlent, quand ils ne veulent pas être compris des autres, une langue étrangère d'autant plus opaque qu'elle est inventée par le dramaturge, tandis que, dans les deux versions de *La Veuve joyeuse*, la rencontre des cultures et des accents alimente les conflits et les désirs. C'est que « toutes les langues [...] sont faites pour s'aimer et les accents projetés par les unes sur les autres prouvent que ces échanges amoureux, que ces croisements sont non seulement possibles mais féconds¹⁶⁵⁶ ». Plusieurs pièces d'après-guerre¹⁶⁵⁷ attribuent à l'accent de l'amante (inspirée par la muse grecque Mélina Mercouri) « l'allure d'une coquetterie, comme un grain de beauté sur une peau idéale¹⁶⁵⁸ ». Enfin, le plurilinguisme n'est pas simplement affaire de désir, de réalisme ou de poétique mais possède des implications politiques, à l'échelle nationale avec la confrontation des langages sociaux, comme internationale avec celle des langues nationales¹⁶⁵⁹.

Achard n'y est pas insensible. Il trouve novateur le respect du plurilinguisme dans *La Grande Illusion* en lui attribuant, quoi qu'il en dise, un enjeu politique dans la mesure où il caractérise des Allemands comme des Français partageant un même pacifisme. Il crédite à part égale le réalisateur et son scénariste-dialoguiste (Charles Spaak) du mérite d'avoir su créer un « mélange de langages [qui] donne au film un accent, une force et une vérité impressionnantes » et des personnages « qui ont des opinions de 1937, [mais] savent les exprimer en hommes de 1917¹⁶⁶⁰. »

¹⁶⁵¹ ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 2002 [1983 pour l'édition originale anglaise], p. 145.

¹⁶⁵² *Ibid.*, p.149.

¹⁶⁵³ ACHARD M., Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 4.

¹⁶⁵⁴ CAZENAVE Michel (sld.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochotèque, 1996, p. 65 ; GARDIN Nanon et PASCUAL Guy, *Guide iconographique de la peinture*, Paris, Larousse, 2005, p. 40 ; BÉBIN Gaëlle, dossier consultable en ligne sur le site du CRDP de l'académie de Paris : <http://crdp.ac-paris.fr/parcours/fondateurs/index.php/category/babel> [consulté le 26 octobre 2018].

¹⁶⁵⁵ THIERY N., *Lubitsch, Les voix du désir*, Liège, Céfal (Grand ÉCRAN, Petit Écran), 2000, p. 101.

¹⁶⁵⁶ FLEISCHER Alain, *L'Accent, une langue fantôme*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 2005, p. 108.

¹⁶⁵⁷ ACHARD M., *Auprès de ma blonde*, p. 27 ; *Le Moulin de la galette*, p. 60 ; *Les Compagnons de la marjolaine*, p. 25.

¹⁶⁵⁸ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁵⁹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 183.

¹⁶⁶⁰ ACHARD M., « *La Grande illusion* », *Marianne*, n°243, 16 juin 1937, p. 27.

Riche de toutes ces potentialités, le surgissement d'une langue étrangère, qui ne soit ni inventée, ni envisagée d'emblée comme antagoniste, serait-il en mesure de troubler les lignes de partage trop nettes, de laisser apparaître un personnage complexe derrière le stéréotype national ou de rendre désirable l'Autre ?

Dès la première séquence de *L'Alibi*, le français est énoncé côté salle – y compris par le couple censément anglo-saxon formé par Gordon et sa compagne (Philippe Richard et Florence Marly) – tandis que l'anglais est murmuré depuis les sombres coulisses (3 min.). Par la suite, tous les échanges entre Winckler et son assistant (Roger Blin) ont lieu dans la langue de Shakespeare et sont sous-titrés. Ils n'ont qu'un enjeu (commettre ou dissimuler le crime) et sont situés dans deux espaces associés au mystère (coulisses ou cabinet occulte). Une exception pourtant trouble cette axiologie faisant de l'anglais la langue du crime et des coulisses, quand il gagne la salle au cours de la seule scène réunissant, au mitan du film, tous les protagonistes (Hélène, André, Calas, Winckler), au sein du music-hall. Alors qu'en ouverture du film Winckler effectuait son numéro de médium depuis la scène, il descend cette fois dans la salle. Puis, il engage une conversation en anglais avec un Américain dont il devine la nationalité avant même que ce dernier ait ouvert la bouche. Même phénomène avec un client allemand, à ceci près que l'échange n'est cette fois-ci plus sous-titré : l'assistante chinoise de Winckler le traduit à destination du public. Le troisième client est français : c'est Calas lui-même. Après son numéro, Winckler rejoint l'inspecteur à sa table pour un échange au cours duquel ce n'est plus l'antagonisme des positions (le criminel et le policier) et des langues qui est exploité mais leur éphémère dépassement (43 min.►). Les sous-titres traduisant le dialogue anglais sont rapportés entre crochets :

1. Plan moyen. Calas est assis à gauche, Winckler à sa droite. Derrière eux, la vaste piste du music-hall où dansent les couples, accompagnés par un sautillant air de jazz.

Calas. - Sincère compliment, professeur. J'espère faire un jour mon métier aussi bien que vous faites le vôtre.

Winckler. - Il est plus difficile de deviner un coupable qu'un policier.

Calas. - Non, c'est la même chose : cherchez toujours celui qui en a le moins l'air. [...]

Winckler (levant son verre). - À l'arrestation de l'assassin de Gordon.

Calas. - Volontiers.

Les deux hommes trinquent.

2. Plan rapproché. L'axe de caméra, et les positions des deux protagonistes, sont inversés par rapport au plan précédent. En arrière-plan, plus de danseurs mais un mur géométrique qui ferme l'espace. [...]

Calas (en touchant le poignet le Winckler). - Encore un mot..

Winckler (hochant la tête en signe de dénégation) - Non. Non, ce n'est pas moi.

Calas. - Oh ça, je sais. Vous avez connu Gordon en Amérique ?

Winckler. - Beaucoup. Il était mon grand ennemi.

Calas. - C'était un des grands ennemis à vous ?

Winckler (l'air déterminé, le regard fixé sur Calas). - *Le plus grand.*

Calas. - *Hum, qu'est-ce qu'il vous a fait ?*

Winckler (les yeux baissés). - *Oh, c'est une longue histoire... (il relève la tête). Can I speak english ?*

[Puis je parler anglais]

Calas. - *Yes., I understand. [Oui]*

Winckler. - *I was married once. I loved my wife more than anyone, and more than I would have loved anyone. I guess that's funny to you that Professor Winckler should speak to you, an inspector de police about true love... [À New-York, j'étais marié, j'adorais ma femme...]*

Calas. - *No. I don't think that's so funny.*

Winckler. - *But anyway, we were in New York, everything was going fine. My act was going big at the Hippodrome¹⁶⁶¹. I made good money. Betty and I were very happy. And Gordon came... [Mon numéro me rapportait beaucoup d'argent... Un jour, Gordon est arrivé ; il m'a tout pris...]*

3. Plan de coupe. Orchestre de jazz.

4. Idem plan 1.

Calas. - *Hum, hum. En somme vous aviez beaucoup de raisons pour le tuer.*

Winckler. - *Toutes. Mais je suis très content que quelqu'un avait la même idée. J'aurais été obligé de le faire.*

Calas. - *Naturellement. Je vous remercie. [...]*

Calas et Winckler se lèvent et se séparent.

Cet échange central transcende les oppositions structurant le film : entre le criminel et l'enquêteur, l'anglais et le français, la vérité et le mensonge, l'aveu et la dénégation. Pourtant, il n'était pas prévu initialement et, dans sa première version, n'attribuait pas une telle ampleur à ce dépassement des antagonismes : le dialogue était entièrement en français ; Winckler justifiait sa haine de Gordon par le contrôle du marché de l'alcool à Chicago et non par la passion amoureuse¹⁶⁶². Les modifications se concentrant dans la partie en anglais, très différente de ce qui était prévu au départ, il est possible que Stroheim ait suggéré le changement de langue avant d'en profiter pour imposer sa marque. L'hypothèse est d'autant plus plausible que cet acteur-auteur avait exprimé le désir d'écrire lui-même ses dialogues au début du projet, et parvint, dans la plupart des films français où il apparaît, à imposer sa singularité tout « en interroge[ant] les apparences du stéréotype, en jouant sur les idées reçues sur lesquelles l'étrangeté fonctionne¹⁶⁶³. »

L'inversion de l'axe, entre les deux premiers plans, accentue la symétrie des positions grâce au resserrement, à la composition du cadre et à la neutralité géométrique d'un arrière-plan

¹⁶⁶¹L'Hippodrome est un célèbre et immense théâtre new-yorkais détruit en 1939. Houdini s'y produisit.

¹⁶⁶²ACHARD M., continuité dialoguée manuscrite du *Faux Témoin/L'Alibi*, page notée « à rajouter page 66 ».

¹⁶⁶³LE GRAS G., « Coupable altérité : Stroheim dans les films criminels français des années trente », in MEYER-PLANTUREUX C., SELIER G. (sld.), *op. cit.*, p. 93.

évacuant le contexte : la lutte entre l'enquêteur et l'assassin se suspend pour souligner leur proximité. De même, le mensonge cesse d'être opposé à la sincérité pour en permettre l'émergence. Les antiphrases encadrant l'échange en anglais (le locuteur sait que son destinataire n'est pas dupe) ouvrent une parenthèse grâce à leur ambivalence : Winckler nie et confesse simultanément, affirmant ne pas avoir tué Gordon bien qu'il soit son « plus grand ennemi », avoir « toutes » les raisons de le tuer ou qu'il « aurai[t] été obligé de le faire » si un autre (c'est-à-dire lui-même) ne l'avait devancé. La maladresse syntaxique de ce dernier aveu antiphrastique témoigne autant de la complexité des motivations de son locuteur que de son manque de maîtrise de la langue française. En validant ce flottement (« Oh, ça je sais », « naturellement »), Calas ouvre la voie à une confiance qui trouve dans la langue maternelle de l'Autre – l'anglais – sa langue naturelle. Le sous-titrage français ne le traduit qu'imparfaitement, tantôt éludant ce qui touche à l'intime (la force de la passion conjugale, l'éphémère lien privilégié tissé entre l'assassin et l'enquêteur), tantôt explicitant ce qui est éludé (la relation adultérine nouée entre Gordon et l'épouse de Winckler). L'équivalence et la transparence sont relatives, mais suffisantes pour que la scène inverse les données de la première confrontation entre les deux hommes (cf. *supra* 6.1.1.2), véritable jeu du chat et de la souris au cours duquel le plurilinguisme était exploité comme une arme pour mentir et pousser à l'aveu. Dans l'une comme l'autre scène, cependant, la frontalité et la longueur des plans captent ce qui circule entre les deux personnages et leurs interprètes : jeux d'acteur, de rôles, de langage et de langues.

En 1940, le plurilinguisme aurait dû occuper une place plus importante encore dans le premier projet associant Achard et Ophuls – *La Grande Traversée* – malheureusement annulé à cause de l'invasion allemande. Son argument audacieux, dans un contexte où les nationalismes conduisaient l'Europe au désastre, se situait dans un cadre littéralement transnational et évidemment polyglotte : « une idylle entre un savant français et une danseuse sud-américaine, dans le cadre d'une traversée Amérique du Sud-France sur un grand paquebot¹⁶⁶⁴. » Dix ans plus tard, la co-production franco-italienne *Madame de...* leur offre à nouveau l'opportunité de collaborer et d'entrelacer les langues et les accents en suivant les amours de deux couples bi-nationaux : avant que Madame de... (Danielle Darrieux) et le baron Donati (Vittorio de Sica) ne se rencontrent, Monsieur de... (Charles Boyer) rompt avec Lola (Lia di Leo) en lui laissant les boucles d'oreille rachetées au bijoutier auquel les a vendues son épouse. Lola part vers un Orient stylisé. L'arabesque tracée par Ophuls et ses scénaristes suit le destin de ce personnage à la nationalité incertaine, que son étrange accent, avec sa beauté, suffit à rendre mémorable pour le spectateur, et les passagers anglo-saxons qui la saluent en anglais. Le roman de Louise de Vilmorin comme son prénom (Lola est un diminutif de Dolorès) en font une Espagnole ; son interprète est pourtant une Italienne le plus souvent doublée, sauf dans la séquence du casino (26 min.►). Alors que le découpage technique prévoyait pour cette séquence un échange de mots d'esprit autour de la roulette puis un passage quasiment muet entre Lola et le caissier¹⁶⁶⁵, Ophuls supprime le premier échange, donc le seul dialogue achardien de cet épisode oriental, pour mieux laisser entendre la voix de son interprète filmée derrière la grille alors qu'elle dialogue avec le caissier. À une première réplique en italien succèdent quelques mots en français, d'autant plus hésitants que la diction de Lia di Leo est rendue difficile par le fume-cigarette serré entre ses dents (cf. doc. 50 : phot. 15). Pour sa dernière apparition, le personnage est ainsi rendu plus concret (la prise de son directe, la voix et l'accent véritables) et plus instable : pas de dialogue littéraire (ce qui aurait imposé le recours au doublage) mais une vision et une audition troublées par des accessoires.

¹⁶⁶⁴BEYLIE C., *Max Ophuls*, p. 200.

¹⁶⁶⁵Découpage technique de *Madame de...*, p. 55-56. Cinémathèque Française, SCEN 1595 B472.

Arrimé au reste du film par le bijou et la reprise orientalisante du thème musical principal, l'épisode de Lola offre pourtant une échappée vers d'autres langages (l'italien l'anglais, quelques accents orientaux), loin de la préciosité très française des dialogues achardiens.

Quant aux amours de Louise de... et du baron Donati, elles naissent sous le signe du plurilinguisme. Après leur rencontre à un poste frontière, ils se retrouvent au cours d'un bal où valsent toutes les nationalités. Une Italienne puis un Polonais, s'exprimant dans leurs langues respectives, regrettent de n'être pas les premiers à les faire se rencontrer (32 min.). Le sous-titrage prévu par le découpage a disparu¹⁶⁶⁶ : le charme singulier des langues étrangères opère d'autant mieux que rien ne distrait de leur écoute. Pourtant, la voix de l'interprète du baron Donati, doublé le plus souvent, ne ressurgit que tardivement, lors du dernier des bals enchaînés. Une réplique monosyllabique trahit alors une émotion qui ne se cache plus derrière le brillant des échanges (38 min.). La vérité de la langue est à l'unisson de celle des sentiments : un « si » utilisé à la place d'un « oui », quand le baron apprend que Louise va s'éloigner de Paris (47 min.), laisse deviner son trouble plus clairement que le simple et linguistiquement neutre « hum, hum » prévu initialement par le découpage¹⁶⁶⁷. L'italianité du baron est exploitée avec discrétion : à travers l'accent imité par le doubleur, sa réponse à l'Italienne, le « si » employé mal à propos et une lettre destinée à Louise (58 min.). Le baron en interrompt la rédaction au milieu d'une phrase pour aller chercher dans un dictionnaire bilingue la traduction française du mot italien « desiderio » : « désir ». Michel Chion juge l'anecdote à la fois invraisemblable et légitime¹⁶⁶⁸, dans la mesure où elle justifie que soit répété, et goûté, un mot précieux rebondissant d'une langue à l'autre, et rapprochant les amants. Dans le découpage, elle offrait également l'opportunité d'une « description méthodique de son état d'âme¹⁶⁶⁹ » : la lettre puis l'article détaillant toutes les significations du mot « désir » étaient données à voir au spectateur tandis que le baron demeurait muet. À cet exposé exhaustif, le cinéaste a finalement préféré la suggestion d'un discret plurilinguisme. Il faut donc inverser la proposition soumise aux diplomates par un officiel considérant que « les alliances entre peuples [...] ressemblent, je m'excuse messieurs de cette comparaison, à certains mariages » (60 min.) puisqu'en définitive, ce sont plutôt les amants adultérins qui goûtent, dans *Madame de...*, le charme des dialogues internationaux.

Si Marcel Achard sait apprécier le charme et les potentialités du plurilinguisme, son exploitation transgressive ou sentimentale dans *L'Alibi* ou *Madame de...* est d'abord redevable à des co-auteurs – Erich Von Stroheim ou Max Ophuls – marqués par l'expérience de l'exil. En ce domaine, le dialoguiste, partagé entre sa fidélité à l'axiologie conventionnelles d'une part et le souci de son renouvellement d'autre part, penche plus du côté du compromis que de la transgression.

¹⁶⁶⁶*Ibid.*, p. 66-67.

¹⁶⁶⁷*Ibid.*, p. 91.

¹⁶⁶⁸CHION M., *Le Complexe de Cyrano*, p. 56-57.

¹⁶⁶⁹Découpage technique de *Madame de...*, p. 104.

6.2 Achard dans l'Histoire

6.2.1 La production dépendante de l'Histoire

Le coup d'arrêt imposé, en juin 1940, à *La Grande Traversée* souligne la nature utopique d'un projet transnational. Qui plus, il intervient après l'interruption d'un autre projet ambitieux. Quelques mois auparavant, en septembre 1939, le tournage du *Corsaire* a été définitivement suspendu. Les projets cinématographiques ne pèsent pas lourd face aux vicissitudes de l'Histoire. Dans l'intervalle, en octobre 1939, Marcel Achard renoue avec le courant des pièces historiques, abandonné depuis *Le Joueur d'échec* (1927), en se lançant dans l'écriture de *La Sainte Russie*¹⁶⁷⁰. Tant la catégorisation générique que l'argument de ce projet dénotent une appréhension face à l'avenir. Le découpage en tableaux entrecoupés de baissers et levers de rideaux signale que le texte a d'abord été conçu pour le théâtre. Un ajout manuscrit sur le tapuscrit le présente finalement comme « un projet de film écrit pour Alexandre Korda¹⁶⁷¹ », producteur et cinéaste anglais. Avant la désignation assignée *a posteriori*, l'écriture du synopsis témoigne déjà d'une hésitation générique. Ainsi de cet avertissement évoquant un mouvement plus cinématographique que dramatique : « tout le tableau est grouillant de vie et il est difficile d'en donner l'idée par un synopsis, car c'est en allant d'un personnage à l'autre qu'on suit l'action¹⁶⁷². » Dans la droite ligne du *Joueur d'échec* ou du *Corsaire*, le découpage en tableaux s'inspire du cinématographe en autorisant les variations de point de vue circonscrit, hybridation particulièrement sensible dans les huitième et neuvième tableaux. Au cours du huitième tableau, alors que Tamara danse pour le Tsar invisible car hors-scène, une voix lui signale : « vous sortez du champ !¹⁶⁷³ » Enfin, le décor du neuvième et dernier tableau restreint la perception de « la scène de l'opéra de Pétersbourg, au cours d'une représentation. Nous voyons l'envers d'une partie du décor, une partie de la scène et de la rampe et même de la salle, c'est-à-dire le haut de l'avant-scène impériale, décoré de l'aigle russe¹⁶⁷⁴. » Doutant de pouvoir monter ce projet coûteux au théâtre, et en France, Achard propose un texte hybride, accompagné d'une traduction en anglais et susceptible d'être transformé en scénario. Comme Korda est installé à Londres, il songe peut-être à s'exiler, thème central dans le scénario – dramatique ? cinématographique ? en tout cas résolument uchronique – de *La Sainte Russie*, dont voici le résumé :

À la fin des années trente, deux Russes blancs exilés et déclassés se rencontrent à Paris alors que la France est en guerre : le prince Grégoire Romanof travaille comme chauffeur de taxi ; Tamara, fille du Général Borodine, est danseuse. Elle refuse la demande en mariage du prince et préfère devenir sa maîtresse. On annonce la chute de Staline et la restauration du Tsar.

Tous les Russes blancs repartent en train vers leur terre natale, retrouvant en cours de trajet les comportements associés à leurs anciennes identités sociales. Au moment de traverser la

¹⁶⁷⁰ Les premières notes correspondant à ce projet couvrent le mois d'octobre de l'agenda de l'année 1939. BnF, fonds Achard. La page de garde du manuscrit indique que l'écriture s'est poursuivie « pendant la guerre ».

¹⁶⁷¹ Synopsis dactylographié de *La Sainte Russie*, premier tableau, p.1. BnF, fonds Achard, La Sainte Russie – théâtre et cinéma.

¹⁶⁷² *Ibid.*, deuxième tableau, p. 1.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, huitième tableau, p. 2.

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*, neuvième tableau, p. 1.

frontière, un vieil aristocrate préfère se suicider¹⁶⁷⁵, persuadé d'être déçu par ses retrouvailles avec un pays si longtemps rêvé. Maintenant que Grégoire est redevenu un prince, Tamara veut bien l'épouser mais lui ne veut plus.

Alors qu'ils ont retrouvé leur place dans l'empire restauré, les Russes ont la nostalgie de Paris et commencent « à bâtir un Paris de rêve, assez pareil au Pétersbourg de l'exil¹⁶⁷⁶. » Une conjuration de révolutionnaires est déjouée mais Grégoire, qui n'a pas su protéger le Tsar, est arrêté. En dansant seule pour l'empereur, Tamara obtient sa libération. Le dernier tableau se situe à l'opéra, où danse Tamara. Persuadé qu'elle est devenue la favorite du Tsar, Grégoire veut rompre avec elle et maudit publiquement son souverain. Kouprine, le cynique ministre de la police, qui n'a jamais perdu son poste depuis la révolution,

tire la moralité de la pièce :

Les émigrés sont condamnés à mort. En quittant leur patrie, les hommes perdent tout. Ils seront partout et toujours des exilés – même dans leur pays s'ils y reviennent. Des incompris et des incompréhensifs. Ils reviendront avec des coutumes d'une autre patrie, avec des souvenirs qui ne sont pas seulement des souvenirs de voyageurs. Ils seront des mécontents involontaires. L'idée pour laquelle ils ont été ou se sont exilés a vécu en dehors d'eux et maintenant ils ne la reconnaissent plus. Ils reviennent aussi en pensant qu'on va les récompenser de leurs vingt années de malheur. Hélas ! Le malheur n'obtient jamais de récompense¹⁶⁷⁷.

Grégoire est blessé en sauvant le Tsar d'un nouvel attentat. Lui et Tamara s'aimeront sans doute pour toujours. La représentation continue. « Et c'est sur le début du ballet, vu de dos, que le vrai rideau tombe pour la dernière fois¹⁶⁷⁸. »

La *Sainte Russie* ne fut *a priori* jamais achevée. À partir des années quarante, Achard se repliera sur des œuvres moins ambitieuses : les grandes productions théâtrales – *Malborough* (1924), *Le Joueur d'échec* (1927) et *Le Corsaire* (1938) – appartiennent au passé. Mais sa structure éclatée et uchronique, son hésitation générique et son discours déchirant sur l'exil témoignent de l'angoisse devant une guerre qui précipite l'Europe toute entière dans l'abîme. Même s'il n'a vécu jusqu'à présent d'exil que consenti et temporaire (vers Hollywood), celui-ci est assimilé à une dépersonnalisation sans retour, car il est autant intérieur que géographique. Ce projet hybride, pensé entre l'entrée en guerre de la France et son invasion par l'Allemagne, contraint son auteur à se projeter vers l'Histoire, à en envisager le pouvoir, destructeur au point d'opérer en dépit de l'uchronie. Cette angoisse vertigineuse peut expliquer pourquoi Marcel Achard va finalement se précipiter dans l'Histoire, et la compromission.

6.2.2 L'auteur prend le pouvoir

Au début de la Seconde Guerre mondiale, l'« imprévoyante cigale¹⁶⁷⁹ » (dixit Achard lui-même) connaît une situation financière difficile, d'autant que les films voient leur tournage (*Le Corsaire*, *Parade en sept nuits*) ou leur sortie (*Untel père et fils*) suspendus et qu'aucune

¹⁶⁷⁵Deux versions sont proposées dans le tapuscrit : il se tue dans la première, en est empêché par Grégoire dans la seconde (cinquième tableau, p. 2).

¹⁶⁷⁶*Ibid.*, septième tableau, p. 1.

¹⁶⁷⁷*Ibid.*, neuvième tableau, p. 3.

¹⁶⁷⁸*Ibid.*, neuvième tableau, p. 4.

¹⁶⁷⁹ACHARD M., « Les Coups durs », datable de 1957, p. 1. BnF, fonds Achard, Écrits - Articles - Conférences (2).

nouvelle pièce ne sera créée avant janvier 1942. Le 14 juin 1940, Paris est occupé. Marcel et Juliette Achard se réfugient en zone libre, où le tournage de *Parade en sept nuits* reprend à partir de mars 1941. Le mois suivant, la censure rejette une première adaptation de *Pétrus*. L'auteur demeure dépendant des institutions de contrôle mises en place par l'occupant et Vichy. C'est ainsi qu'après une série d'articles polémiques qui le conduit en prison, Henri Jeanson se voit interdit d'exercer par le COIC en octobre de la même année¹⁶⁸⁰. Il ne sera plus crédité au générique de nombreux films écrits pendant l'Occupation¹⁶⁸¹. Le COIC, créé le 2 décembre 1940 afin de réglementer la profession sur l'ensemble du territoire et de participer au redressement « moral, intellectuel et social de la nation¹⁶⁸² », s'impose comme un organisme incontournable, avec lequel Achard entre en contact en juillet 1941, juste après avoir achevé l'écriture de *L'Arlésienne*¹⁶⁸³. En septembre 1941, le pétainiste Louis-Émile Galey remplace Guy de Carmoy en tant que commissaire du gouvernement représentant les pouvoirs publics auprès du COIC. Le discours adressé à la profession devient plus ferme et précis¹⁶⁸⁴ : la production nationale est censée gagner en exigences technique, esthétique et morale afin de servir la propagande et le redressement national¹⁶⁸⁵. La censure reproche ainsi au scénario de *L'Arlésienne* l'immoralité de sa fin : le protagoniste se suicide à cause d'une femme alors qu'il « aurait pu construire une ferme modèle¹⁶⁸⁶ ». En novembre, Achard, qui suit la production du film pour le compte de la société Impéria, rencontre Galey, à qui il peut exposer ses arguments et qu'il semble apprécier¹⁶⁸⁷. Autorisé, le tournage du film démarrera en février de l'année suivante. En revanche, le projet d'adaptation de *Mademoiselle de Panama*, explicitement nationaliste, restera interdit par la censure.

Achard intègre la commission consultative du COIC, puis son comité directeur le 25 mai 1942, aux côtés de Roger Richebé et Albert Trarieux. Les trois hommes représentent respectivement les collaborateurs de création, les producteurs et les industries techniques¹⁶⁸⁸. La presse souligne la position éminente mais également périlleuse de ce « triumvirat du Cinéma français » : « qui sera Pompée, César ou Crassus¹⁶⁸⁹ ? » se demande *Ciné-Mondial*. D'autres organes de presse, dont les articles sont découpés et conservés par Marcel Achard ou son épouse, le présentent comme un des « trois consuls » ou « un tiers de dictateur » du cinéma français¹⁶⁹⁰. Les épithètes guerriers, voire fascistes, sont récurrents. De fait, dès le mois de juin, Achard a pris la mesure d'une fonction accaparante (les réunions sont régulières) et source de tensions¹⁶⁹¹, au point qu'il envisage d'en démissionner dès le mois de juillet¹⁶⁹². Il attendra pourtant plus d'un an avant de quitter son poste, en août 1943.

Au delà de la crainte du chaos et de l'exil, plusieurs facteurs ont pu motiver son désir

¹⁶⁸⁰D'HUGHES P., « Des mots sur Jeanson », in SACD, *op. cit.*, p. 243.

¹⁶⁸¹D'HUGHES P., « Menteur comme un générique », in *ibid.*, p. 446.

¹⁶⁸²Propos de M. Mary, adjoint du commissaire du gouvernement Guy de Carmoy, tenus lors de la réunion plénière de la commission consultative du COIC, le 3 mars 1941. Repris par F. GARÇON, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁸³Agenda 1941 : 24 juillet. BnF, fonds Achard.

¹⁶⁸⁴GARÇON F., *ibid.*

¹⁶⁸⁵*Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁸⁶Achard M., propos cités dans l'article « Marcel Achard déclare la guerre aux marchands de guimauve », journal non identifié. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

¹⁶⁸⁷Agenda 1941 : 6 novembre.

¹⁶⁸⁸BERTIN-MAGHIT J.-P., *op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁸⁹« Le triumvirat du Cinéma français », *Ciné-Mondial*, n°42, 12 juin 1942, p. 2.

¹⁶⁹⁰Articles non identifiés. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

¹⁶⁹¹Agenda 1942 : 4 et 5 juin. BnF, fonds Achard.

¹⁶⁹²ACHARD M., brouillon d'une lettre destinée à J. Achard, datable de juillet 1942 (écrite sur une page d'agenda de ce mois). BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 3.

d'accéder à des responsabilités au sein d'un organe central de la collaboration culturelle, et de s'y maintenir pendant plus d'un an. Ses premières déclarations expriment son désir d'atténuer les excès de la censure cinématographique vichyste, qui nuit à la qualité des scénarios :

Ma première action visera à détruire ce qu'il y a de nocif, de délétère, d'asphyxiant dans la censure cinématographique de Vichy. Car nos films sont handicapés à la base par une censure qui, sous prétexte de moralité, écarte des sujets de classe, ou ne les autorise que sous réserve de suppressions, ce qui affadit l'œuvre toute entière.

Aussi, plutôt que de courir le risque d'interdiction, les producteurs n'envoient plus maintenant à Vichy que des histoires de la Bibliothèque rose. C'est sans danger, mais le cinéma français y perd en virilité.

Moral, certes, un film doit l'être. Toute la moralité n'est cependant pas incluse dans la comtesse de Ségur. Les producteurs qui veulent bien faire méritent une censure plus large et plus éclairée¹⁶⁹³.

Cette lutte bénéficie en premier lieu aux films dont il est l'auteur : l'adaptation de *Domino*, écrite par Achard et réalisée par Richebé, deux membres du comité directeur du COIC, est validée par la censure sans aucune difficulté¹⁶⁹⁴. Mais il intervient également pour soutenir d'autres projets. Bernard Zimmer et Claude Autant-Lara lui confient le soin de défendre respectivement un film inspiré de la vie du maréchal Bazaine¹⁶⁹⁵ et *Douce* :

Voici "Douce", dont les tribulations - en toute sincérité - m'affectent et me découragent !

Cinq mois et demi de rude travail sont ainsi mis en jeu : le coup est rude, tu sais...

Pourtant, il n'y a ni maquereaux, ni souteneurs, ni filles, ni détraqués... Rien qu'un très simple drame bourgeois qui brûle de passion... et de tout le talent de notre cher Jean..

Je te confie donc cette Douce chérie que nous avons eu déjà bien du mal à mettre au monde et que nous voudrions tant qu'on n'étouffe pas¹⁶⁹⁶.

Une fois passé le cap de la censure, le COIC apporte une assistance matérielle en répartissant les matériaux nécessaires au tournage. Parfois, c'est une assistance politique qui est sollicitée. En octobre 1942, le comédien Pierre Blanchar demande ainsi à Achard de l'aider à obtenir la libération de sa sœur, déportée au camp d'internement de Vittel¹⁶⁹⁷.

Par ailleurs, ses nouvelles fonctions au sein de la société de production Impéria et du COIC placent Achard en position de force face aux réalisateurs et acteurs avec lesquels il travaille, ce qui ne va pas sans créer des tensions. Au cours de cette période, il entre en conflit avec des complices de longue date : Marc Allégret (cf. *infra* 7.3.2) ou Raimu, après que l'acteur a publiquement prétendu qu'Achard aurait détourné à son bénéfice le pourcentage prélevé par le COIC sur le cachet des acteurs¹⁶⁹⁸. Il subit également les attaques de la presse collaborationniste, au point d'envisager un procès contre *Je suis partout*, dont un des journalistes l'a insulté : « Monsieur Marcel Achard, petite catin de coulisses privée de ses

¹⁶⁹³Propos cités dans *Le Matin*, 11 juin 1942. Repris par J.-P BERTIN-MAGHIT., *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁹⁴*Ibid.*, p. 101.

¹⁶⁹⁵ZIMMER B., lettre datée du 8 février 1943. BnF, fonds Achard, Correspondance V-Y.

¹⁶⁹⁶AUTANT-LARA C., lettre non datée. BnF, fonds Achard, Correspondance A.

¹⁶⁹⁷BLANCHAR P., lettre datée du 11 octobre 1942. BnF, fonds Achard, Correspondance BES.

¹⁶⁹⁸ACHARD M., brouillon de lettre destinée à Raimu. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC, Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

souteneurs juifs, dont le rictus passa longtemps pour un sourire¹⁶⁹⁹ ». L'année suivante, cette même presse collaborationniste (*Je suis partout, Au Pilon, Pariser Zeitung*) réagira violemment devant sa présence au générique des *Petites du quai aux fleurs*, conséquence soit de son action au sein du COIC en faveur d'un assouplissement de la censure, soit de sa démission de cet organisme, que la multiplication des tensions privées et publiques a pu précipiter, soit de son absence d'engagement ferme. De plus, Louis-Emile Galey cumule les fonctions de directeur général du cinéma et de commissaire du gouvernement auprès du COIC, ce qui réduit sensiblement le rôle du comité directeur, qui voit lui échapper un certain nombre d'arbitrages¹⁷⁰⁰. Sa démission, le 30 août 1943, sera d'ailleurs collective.

6.2.3 L'homme compromis

Même si le rôle du COIC apparaît positif sous certains aspects¹⁷⁰¹, dans la mesure où il a permis d'encadrer l'industrie cinématographique et d'atténuer les effets de la censure, s'y associer demeure compromettant. Dès sa nomination, Achard exprime ses doutes. Il se juge « incapable d'entreprendre une œuvre aussi importante si [il] ne [s]e sen[t] pas porté par l'opinion¹⁷⁰² ». De fait, il va manquer de prudence en coordonnant les luxueuses brochures publiées par le COIC en 1942 et 1943. La seconde est même signée de son nom en couverture (cf. doc. 37 : phot. 0), alors que sa préface, intitulée « Trois années de cinéma français » (phot. 1 et 2), adopte des accents xénophobes et antisémites rappelant les errements d'avant-guerre (cf. *supra* 6.1.2.2). L'auteur anonyme de la préface se réjouit de « l'œuvre d'assainissement de la profession. Pour repartir du bon pied, il fallait avant tout écarter les indésirables dont, avant la guerre, l'Industrie Cinématographique avait eu trop à souffrir, aussi bien moralement que matériellement. À cet effet furent créées les cartes d'identité professionnelles obligatoires pour tous les membres de la corporation [...]»¹⁷⁰³. Or, la loi du 26 octobre 1940 rendant obligatoire ces cartes, interdit de fait aux étrangers et aux juifs français d'exercer la moindre activité cinématographique, du moins officiellement¹⁷⁰⁴.

La brochure est un document de propagande exaltant les pionniers d'un art « créé à peu près uniquement par des savants Français » (phot. 3). Après la préface présentant Achard comme un « auteur de films », les seuls réalisateurs invités à s'exprimer sont des hommes de lettres défendant avant tout le statut de l'Auteur : Guitry se dit convaincu que « le jour où l'on aura défini quelle place exacte, au cinéma, doit occuper la technique, on pourra poliment la remettre à sa place – et, dès lors, le cinéma deviendra vraisemblablement un art » (phot. 5), Cocteau que « le jour où le metteur en scène comprendra que le rôle de l'auteur ne se borne pas au texte (à écrire) – le jour où l'auteur mettra lui-même en scène – la langue morte du cinéma deviendra une langue vivante » (phot. 6). L'Auteur participerait ainsi à la résurrection du cinéma, associée au relèvement national : la revendication portant sur la primauté de l'auteur-scénariste face au metteur en scène prend un tour nettement politique, ce qui fournit un nouvel éclairage sur la carrière d'Achard au sein du COIC.

¹⁶⁹⁹LAUBREAUX Alain, *Je suis partout*, 30 juillet 1943. Le passage est repris dans un courrier adressé par l'avocat du COIC, René de Chambrun, à Marcel Achard, daté du 8 octobre 1943. BnF, fonds Achard, Correspondance C.

¹⁷⁰⁰BERTIN-MAGHIT J.-P., *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁰¹JEANCOLAS J.-P., *Histoire du cinéma français*, p. 53.

¹⁷⁰²Agenda 1942 : 4 et 18 juin.

¹⁷⁰³ACHARD M., *Cinéma 1943*, Paris, COIC, p. 4. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

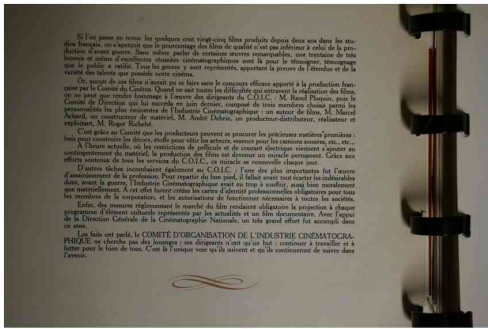
¹⁷⁰⁴GARÇON F., *ibid.*, p. 33-35.



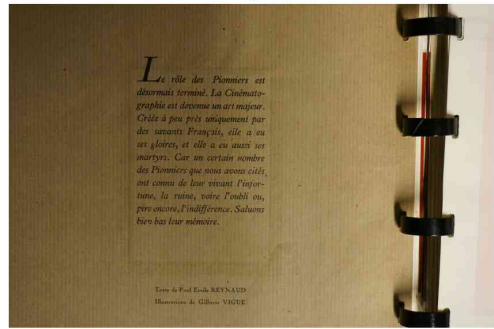
0



1



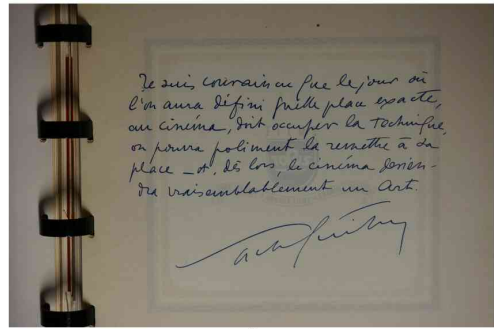
2



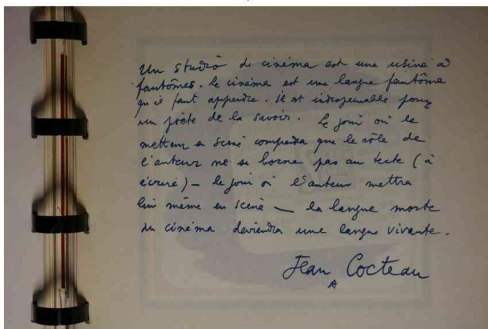
3



4



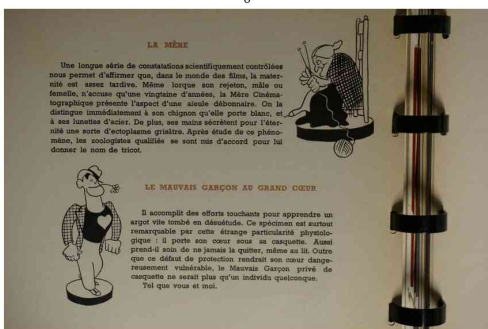
5



6



7



8



9

Doc. 37 : photographies de la brochure du COIC – année 1943.

Par ailleurs, l'ambition synthétique de l'ouvrage impose de distinguer les genres cinématographiques considérés comme plus stables ou prestigieux : films d'amour, historique, policier (phot. 4), d'aventures, documentaire et d'animation ainsi que les actualités ; de référencer les stéréotypes, à travers une « ciné-zoologie » parcourant les professions du cinéma puis ses personnages : « la vamp », « le jeune premier », « la mère », « le mauvais garçon au grand cœur » ou « la jeune fille sous l'orage » (phot. 9), type féminin hérité du réalisme poétique d'avant-guerre et incarné par Morgan dans *Orage*, *Le Quai des brumes* et *Remorques*. Supervisée par le service de propagande du COIC, la brochure met également l'accent sur ses réalisations en faveur des prisonniers de guerre (phot. 7) ou de la famille. Enfin, en son milieu, les principales sociétés de production sont présentées à l'intérieur d'écussons disposés sur un étendard tenu par des griffons. Cette mise en page les assimile aux grandes familles aristocratiques ayant participé au destin de la nation depuis le moyen-âge. L'ensemble, luxueusement imprimé et relié, est illustré par les dessinateurs les plus cotés : Cocteau bien sûr, mais également Marie Laurencin, Georges Lepape ou Paul Grimault.

Quelle qu'ait été son implication dans la réalisation de cette brochure de propagande (au delà de sa signature) et au sein du COIC (au delà du titre prestigieux désignant sa fonction), Marcel Achard sortira compromis de la période de l'Occupation. En 1946, le Comité de Libération du Cinéma Français porte plainte contre lui en l'accusant « d'avoir accepté la présidence du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, pendant l'occupation¹⁷⁰⁵ ». Il est « frappé, par arrêté préfectoral du 20 avril 1946, de blâme sans affichage avec insertion de cette mesure dans deux journaux corporatifs¹⁷⁰⁶ », sentence confirmée en appel : Achard prétendait n'avoir occupé aucun poste décisionnaire. Or, le préfet de la Seine rejette son pourvoi en notant que « la qualité d'auteur dramatique invoquée par M. Achard correspond d'ailleurs à une seule des activités multiples du requérant, également scénariste et dialoguiste et que ses fonctions auprès du COIC suffiraient à le classer parmi les professionnels de l'industrie cinématographique. À ce dernier titre, le requérant a bien participé [à la vie] de l'ensemble des entreprises cinématographiques¹⁷⁰⁷. »

Ironie du sort, son ambition de n'être pas confiné au seul statut de collaborateur de l'œuvre pour s'en voir attribuer la responsabilité lui vaut d'être discrédité. La sentence sera annulée l'année suivante, le 25 juillet 1947. Mais ses effets se feront longtemps sentir, à travers le net ralentissement de sa carrière cinématographique au cours de la seconde moitié des années quarante ou la dégradation de son image auprès du public ou de ses pairs. Pour avoir osé le traiter de collaborateur, Armand Salacrou qui avait emprunté une voie diamétralement opposée à la sienne en s'engageant pendant l'Occupation dans la Résistance puis les Forces françaises libres, sera destinataire d'une missive furieuse rédigée par Achard après l'annulation de la sentence :

Je ne te pardonnerai jamais d'avoir à te rappeler ceci : je n'ai pas plus été collaborateur que tu n'as été résistant. Si peu que la cour de cassation a rendu un jugement que tu devrais bien lire. Et que l'on m'a fait officier de la légion d'honneur comme toi. Au comité du cinéma, j'ai rendu plus de services que toi, et j'ai risqué ma vie pour sauver des gens obscurs, tandis que tu ne te dérangeais que pour les

¹⁷⁰⁵Mémoire en défense/pourvoi n°84.958 formé par M. Achard. BnF, fonds Achard.

¹⁷⁰⁶*Ibid.*

¹⁷⁰⁷*Ibid.*

ambassadeurs. [...] Tu es un pauvre type. Si tu en as le courage montre cette lettre à Lucienne [Salacrou] et demande-lui ce qu'elle pense de toi¹⁷⁰⁸.

Est-ce Bernstein, parfois cruel, qui lui a offert après-guerre son *Charles de Gaulle and Joan of Arc* (1943), vibrant appel au rassemblement autour du général de Gaulle, contemporain de la publication de la plaquette du COIC ? Achard l'a en tout cas conservé¹⁷⁰⁹.

Sa carrière cinématographique reprend un rythme plus soutenu, à partir des années cinquante, sans sembler marquée par les angoisses et les compromissions associées à la Seconde Guerre mondiale, à l'exception de son ultime scénario de long métrage. L'écriture de *La Femme et le Pantin* s'étend de juillet 1956 à janvier 1957 et ne satisfait Achard qu'à partir du moment où il parvient à imposer ses vues à Duvivier et Aurenche. Ce dernier a l'idée d'insérer le thème de la collaboration mais finit par se désintéresser du projet¹⁷¹⁰. La bizarrerie de cette adaptation bancaire naît notamment de la caractérisation des pères, étrangement sombre et ancrée dans le contexte d'après-guerre pour un projet promettant plutôt un exotisme divertissant. Le père d'Albert (Michel Roux) comme celui d'Eva (Brigitte Bardot) sont deux pétainistes réfugiés dans le pays de Franco après la Libération. L'idée justifie certes l'origine française des deux jeunes protagonistes mais dévoile un arrière-plan historique, celui de la Collaboration, peu reluisant. Qui plus est, le père d'Eva, Stanislas Marchand (Jacques Mauclair), est un auteur déchu dont le parcours convoque en majeur le souvenir de grands écrivains collaborateurs, Céline ou Drieu la Rochelle, en mineur les angoisses d'Achard lui-même face à la compromission et à l'exil : « celui qu'on appelait "l'homme-phare" dans les années 35 [...], réduit à chercher asile dans un pays dont il ne parle pas la langue », doit maintenant rempailler des chaises, après avoir été condamné à mort à la Libération et avoir fuit pendant treize années à travers l'Europe (21 min.). Alors qu'il dîne avec sa fille dans un restaurant français, il est pris à partie par le fils d'un journaliste déporté à Auschwitz, dénoncé par Stanislas après avoir écrit contre lui une série d'articles (56 min.). Autour d'Eva, incarnation libre et insolente de la nouvelle femme française, le film aligne les hommes discrédités, depuis les patriarches collaborateurs jusqu'au « pantin » du titre, en passant par le souteneur Arbadajian, admettant qu'il est « aussi dégueulasse que les autres » (67 min.).

6.3 Achard face à l'Histoire

6.3.1 *Le Déserteur/Je t'attendrai* (1939)

De part et d'autre de la période de l'Occupation, biographiquement compromettante ou associée dans la fiction à la compromission, Achard participe à des films engagés, comme l'annoncent leurs titres ou génériques : en amont, avant 1940, *Le Déserteur* et *Untel père et fils* ; en aval, *Ceux du Tchad* en 1946. Les deux conflits mondiaux y occupent une place d'autant plus centrale que leur temporalité est plurielle : à travers la Grande Guerre, ce sont les

¹⁷⁰⁸ACHARD M., lettre destinée à Armand [Salacrou], datée du 20 septembre 1947. BnF, fonds Achard, Correspondance à inventorier (1). Cet incident demeure sans doute gravé dans la mémoire des deux hommes quand au cours d'un dîner avec Achard, Salacrou le prévient en préambule : « Nous n'avons pas les mêmes idées. Donc pas un mot de politique surtout » : agenda 1954, 27 janvier.

¹⁷⁰⁹BERNSTEIN H., *Charles de Gaulle and Joan of Arc*, New York, France Forever, 1943. BnF, fonds Achard, Correspondances à inventorier (10).

¹⁷¹⁰BONNEFILLE Eric, *Julien Duvivier, Le mal aimant du cinéma français*, volume 2 : 1940-1967, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 158.

turbulences contemporaines qu'appréhendent les deux films tournés avant-guerre ; en proposant un curieux engagement rétrospectif, l'auteur de *Ceux du Tchad* tente de reconquérir sa place dans la France d'après-guerre. Loin de constituer un simple arrière-plan, la guerre mobilise les protagonistes, dont les actions et discours se situent à la croisée des motivations personnelles et historiques.

Ce corpus, dont Achard n'est l'auteur qu'à des degrés très variables, ne peut être homogène. Les discours, de même que les visions de la Nation et de l'Histoire nationale induites par des traitements de l'espace, du temps et du dialogue assez radicaux, adoptent des formes spécifiques dans chacun des trois films. C'est pourquoi nous nous intéresserons à la part prise par Achard dans la construction d'un discours historique et politique, en examinant la genèse des films, puis l'enjeu de leurs dialogues.

Chronologiquement, le premier est *Le Déserteur*, celui où l'intervention d'Achard demeure la plus circonscrite. Il n'en est que le dialoguiste, alors que son rôle sera plus important dans les deux autres (cf. doc. 38 : phot. 1). Par conséquent, il s'agit du film dans lequel son dialogue est le plus clairement encadré au sein d'un projet novateur dans sa structure et esthétiquement ambitieux, d'autant que depuis sa collaboration difficile avec Jeanson, le réalisateur Léonide Moguy exige d'être associé à l'écriture¹⁷¹¹. Ce dernier s'est fait connaître en abordant des problématiques sociales, liées à la place des femmes dans la France contemporaine : évolution des maisons de correction féminines dans *Prison sans barreaux* ou statut des filles-mères dans *Conflit* (1938). Révélée par ces deux films, la jeune Corinne Luchaire interprète dans *Le Déserteur* la fiancée du protagoniste, victime d'une machination parentale. Ce film s'intéresse également aux rapports entre les générations, afin de dénoncer l'interventionnisme des aînés, relais des stéréotypes misogynes et sociaux.

Comme *Untel père et fils*, *Le Déserteur* appartient à un corpus situé dans le cadre de la guerre 14-18. Après une première phase héroïque et patriotique contemporaine du conflit, cet ensemble est entré à partir de 1919 dans une phase commémorative plus réaliste et pacifiste. Celle-ci s'achève à l'orée de la Seconde Guerre mondiale, après la production de titres mémorables, dont *Verdun, visions d'histoire* (1928) de Léon Poirier puis *Les Croix de bois* (1931) de Raymond Bernard¹⁷¹². Tournée *in situ*, cette œuvre a marqué un tournant dans la représentation de la Grande Guerre par son réalisme, sa bande-son novatrice et sa représentation humanisée de l'adversaire. Pour autant, associer le spectacle de la guerre et sa condamnation peut paraître paradoxal, voire contestable¹⁷¹³. Tout en célébrant le talent du réalisateur, Pierre Bost déplore ainsi qu'« une œuvre comme *Les Croix de bois* nous laisse plutôt esclave de nos impressions que maîtres de notre jugement¹⁷¹⁴ ». Dans *Niemandsland/La Zone de la mort* (1931), Leonhard Frank, George Shdanoff et Victor Trivas préfèrent laisser le plus souvent la guerre hors-champ, afin de créer « une atmosphère hors du temps dans laquelle l'histoire, tout en étant ancrée dans une réalité immédiatement reconnaissable, n'est jamais réductible à la seule guerre de 14-18. La reproduction du son et l'usage de la partition de Hans Eisler sont également des plus originaux. Trivas parvient à un ensemble sonore étonnant où interagissent les bruits, les voix et la musique¹⁷¹⁵. » *Le Déserteur*, tourné dans la région de Chartres, loin de la frontière avec l'Allemagne, et suggérant à travers la bande-son la menace que fait peser le conflit, se situe davantage dans la lignée de ce second film, même si sa structure et son montage demeurent plus classiquement narratifs.

¹⁷¹¹TACHELLA Jean-Charles, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷¹²VÉRAY L., *La Grande Guerre au cinéma*, Paris, Ramsay, 2008, p. 8.

¹⁷¹³*Ibid.*, p. 118-124.

¹⁷¹⁴BOST P., « *Les Croix de bois* », *Les Annales politiques et littéraires*, 1er avril 1932, repris dans *op. cit.*, p. 49.

¹⁷¹⁵VÉRAY L., *ibid.*, p. 127.



Doc. 38 : photogrammes extraits du *Déserteur/Je t'attendrai* (1939) : une course contre le temps (6-7, 9-11, 16, 18-23) ; la désertion (2-7) ; la confrontation familiale (9-17).

Produit à la toute fin de la phase commémorative et pacifiste, le film se sert de la première guerre pour évoquer les crises contemporaines, au même titre que la nouvelle version de *J'Accuse*, d'Abel Gance, *Le Héros de la Marne* (1938), d'André Hugon, ou *Les Otages* (1939), de Raymond Bernard¹⁷¹⁶.

Nous avons retrouvé peu d'archives associées à ce projet. L'attribution du dossier déposé à la Cinémathèque est erronée tandis que le fonds Achard ne conserve qu'une scène dialoguée d'une dizaine de pages correspondant à l'adieu de Paul à ses parents¹⁷¹⁷. Ce fragment, que nous étudierons plus en détail, suffit pourtant à montrer combien le dialogue est contraint par la temporalité d'un film dont l'audace la plus remarquable est de faire correspondre sa durée avec celle de son action :

Au début du mois d'octobre 1918, en Artois, en fin de journée, un train transporte vers le front une compagnie d'infanterie. La voie ferrée est bombardée : le convoi doit s'arrêter près du village d'où est originaire Paul (Jean-Pierre Aumont). Il convainc le sergent Lecoœur (Aimos) de le laisser profiter de l'heure nécessaire à la réparation pour revoir ses parents et surtout sa fiancée, Marie (Corinne Luchaire), orpheline recueillie par ces derniers. Paul arrive dans son village. Les rues sont boueuses, certains bâtiments détruits. La maison familiale est vide. À l'église, il retrouve sa mère (Berthe Bovy), qui lui apprend que Marie a quitté la maison familiale et aurait trahi sa confiance. Marie travaille désormais dans un café sordide, où elle est harcelée par les soldats et son patron borgne, Auguste (René Bergeron), qui dénonce les soldats déserteurs. Elle reproche amèrement à Paul d'avoir cessé de lui écrire, ce que ce dernier réfute. La discussion tourne à l'aigre quand elle suggère que sa mère pourrait avoir intercepté ses lettres. Désespéré, Paul retrouve ses parents qui comprennent que leur fils projette désormais son retour vers le front comme un suicide. Ils lui avouent la vérité : jalouse de Marie, sa mère a intercepté sa correspondance avant de la chasser ; le père (Edouard Delmont) a laissé faire. Paul part retrouver Marie et la convainc de lui pardonner, quand surgit Auguste. Il a dénoncé Paul et veut l'obliger à attendre les gendarmes. Les deux hommes se battent, Auguste se blesse en tombant et les amants le laissent pour mort. Il n'était que blessé mais est tué lors d'un bombardement. Paul rejoint *in extremis* le convoi en marche. Sa mère et Marie arrivent à temps pour le saluer et lui promettre de l'attendre.

Si le théâtre achardien est un théâtre du temps, l'unité temporelle y est rare et exploitée tardivement, à partir d'*Adam* (1938). La pièce est contemporaine de l'écriture des dialogues du *Déserteur*, avec lequel elle partage ce resserrement temporel exacerbant l'urgence dramatique et un traitement radical du hors-champ, associé à une menace latente : bruit de la circulation automobile et ligne téléphonique reliée à un personnage éponyme invisible dans la pièce ; dans le film, pulsation sourde et lancinante des bombardements tombant sur la ligne de front. Comme le dialoguiste n'a participé ni à l'écriture du scénario ni à son adaptation, prises en charge par Michel Deligne, Jacques Companéez et Jean Aurenche, cette similitude témoigne d'un contexte socio-historique tendu, marqué par les désillusions consécutives à la chute du Front populaire¹⁷¹⁸ (la chanson « Le Temps des cerises » se fait entendre dans le film, dès qu'Auguste décide de dénoncer Paul (62 min.)), des évolutions sociales perçues de manière ambivalente (réactionnaire dans la pièce, progressiste dans le film qui dénonce la mainmise

¹⁷¹⁶Id., interrogé par Mathieu MAROIS, « La guerre en hors champ, une présentation de Laurent Véray à propos de *Je t'attendrai* réalisé par Léonide Moguy ». Supplément présent sur le Blu-Ray de *Je t'attendrai*, Gaumont, 2017.

¹⁷¹⁷Le traitement déposé à la Cinémathèque (LM17-B6) correspond à un projet de film italien, dont l'argument n'a aucun rapport avec celui du *Déserteur*. A la BnF, le fragment de continuité dialoguée est classé dans la boîte « Cinéma C-E ».

¹⁷¹⁸BERSTEIN S., MILZA P., *op. cit.*, p. 189-191. Par ailleurs, l'association entre la chanson « Le Temps des cerises » et le Front Populaire est attestée par le film éponyme de Jean-Paul Le Chanois (1938), et rappelée par D. ANDREW, *Mists of Regret*, p. 342.

des parents petits-bourgeois) et la menace d'un retour de la guerre¹⁷¹⁹. Par ailleurs, le film réalise un idéal théorique, l'unité de temps, fortement associé à la théâtralité même si rarement respecté de manière aussi rigoureuse, ou plutôt l'annexe dans la mesure où il est adapté pragmatiquement à un nouvel art du temps : le cinématographe. Au passage, il invite à identifier dès l'immédiat avant-guerre, plutôt qu'après contrairement à ce que soutient Michel Chion, « les premiers films à prendre complètement et consciemment en compte la fixation du temps et à en faire un élément dramatique et expressif, artistique au sens plein¹⁷²⁰ ». Si le traumatisme de la guerre et des camps a pu imposer une nouvelle conception du temps et ouvrir le cinéma à la modernité, l'approche de la guerre en suscite les prémisses, rendant à la fois précieuse et redoutable une durée débouchant sur un futur inquiétant. *Le Déserteur* est donc à la fois un film historique et une narration au présent, calquant de manière novatrice son rythme et celui de la projection sur celui de son protagoniste. Plusieurs procédés y participent. Le montage alterné ramène régulièrement au groupe de soldats réparant la voie ferrée qui doit permettre le départ du train vers le front (20, 39 (phot. 10), 43, 62 et 89 min.). Les répliques ne cessent d'en rappeler l'échéance de plus en plus proche. Les instruments de mesure (cloches de l'église annonçant la messe du soir, montre donnée au début du film par Lecoœur à Paul, horloge familiale) sont omniprésents et soutenus par la pulsation des bombardements, basse continue rythmant le temps tout en annonçant un horizon mortel. Enfin, même si la durée des plans est sensiblement inférieure à sa moyenne dans le cinéma français contemporain¹⁷²¹, plusieurs plans longs enregistrent les trajets de Paul aussi continûment que possible : le long de la voie ferrée, puis entre les trois lieux où se distribue l'action au sein du village (la maison familiale, l'église et le café). De même, quand Paul court entre le village et le train, une série de plans larges (phot. 7 et 19) met l'accent sur la distance et les quelques minutes qui les séparent, d'ailleurs variables : une minute à l'aller, le triple au retour, écart signalant que le postulat de l'unité de temps cède devant l'exigence d'efficacité dramatique. Au retour, le suspens est plus important puisque Paul serait considéré comme déserteur s'il arrivait trop tard. La durée est alors étirée, grâce au montage alterné : la course de Paul ; celle de la charrette attelée transportant sa mère et Marie ; le départ du train (phot. 19-23). Si ces principes structurants ont été définis en amont, avant l'écriture des dialogues, ces derniers y trouvent un cadre qui en décuple la force dramatique.

Le dialoguiste évite le plus souvent les traits d'esprit trop brillants, déplacés dans un contexte réaliste marqué par l'urgence. Une réplique de Paul à Marie – « Et c'est ici que je te retrouve, dans cette cantine aussi borgne que son propriétaire » (35 min.) –, antanaclase d'autant moins vraisemblable que son locuteur s'exprime sous le coup de la passion, constitue une rare scorie dans un ensemble solide. Les auteurs négocient une voie intermédiaire entre la tradition dramatique (illustrée par l'unité de temps, la formation du dialoguiste ou l'interprète de la mère, Berthe Bovy « de la Comédie-Française ») et la recherche du naturel, sensible à travers le décor ou le choix de sa principale interprète féminine, Corinne Luçhaire. Sont privilégiés l'atmosphère (les ténèbres, le brouillard et la boue pour les scènes tournées en extérieur ; le naturalisme oppressant et précis des décors de Robert Gys) et le relief, au prix de quelques invraisemblances. La moindre n'est pas la mort aussi improbable que providentielle du tenancier borgne, tué par une bombe alors qu'il s'apprêtait à ruiner le bonheur des amants. Ironie tragique, ou plutôt anti-tragique puisque le bombardement est providentiel à deux

¹⁷¹⁹*Ibid.*, p. 267-281.

¹⁷²⁰CHION M., *Un art sonore, le cinéma, Cahiers du cinéma* (Cinéma Essais), 2003, p. 99.

¹⁷²¹MOINE R., « Genre, *gender* et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », *op. cit.*, p. 161. Avec une moyenne de 12 secondes par plan (calculée à partir de la numérotation des plans poursuivie dans le fragment de continuité), le film est en dessous de la moyenne nationale et se rapproche davantage des standards américains.

reprises : élément déclencheur quand il impose l'arrêt du train près du village natal (phot. 2), de résolution quand il élimine le principal opposant (phot. 18). En transformant l'aviation allemande en *deus ex machina* ouvrant et fermant la parenthèse du retour vers le village natal, les scénaristes inversent les connotations dramatiques tout en frappant d'irréalisme ce retour inattendu, littéralement incroyable, qui va permettre le retour à l'ordre : la mère cessera d'être jalouse, le père d'être lâche, et Marie retrouvera sa place au sein de la maison familiale. La parenthèse utopique insérée dans le passé historique doit apaiser les angoisses d'un spectateur hanté par l'éventualité d'une mobilisation.

Paul sort littéralement des rails qui le conduisaient vers le front, comme tous ses camarades et tant de soldats dont le drame historique fut de n'avoir pas d'autre choix. Cette sortie de rail est précédée de manière cohérente par le long travelling enregistrant pendant près de trois minutes le dialogue au cours duquel Paul tente de convaincre le sergent Lecoœur de le laisser rejoindre son foyer (8 min. ►) :

1. Plan large, composé de manière parfaitement symétrique. Les rails conduisent le regard vers la masse noire du train, arrêté en arrière-plan, devant lequel s'agitent les soldats. Ils s'avancent vers le premier plan et sortent du cadre, mis à part Paul et Lecoœur qui s'arrêtent. Le brouillard envahit progressivement l'arrière-plan.

Paul. - Tu t'demandes pas pourquoi j'ai voulu être de corvée ?

Lecoœur. - Tu connais ma devise, hein...

Les cloches (off) du village se font entendre.

Lecoœur :faut jamais chercher à comprendre.

Paul tourne la tête vers la droite.

2. Plan d'ensemble du village, à travers la brume.

Paul (off). - Ce village là-bas, c'est les miens.

3. Idem fin plan 2.

Lecoœur. - Tiens, tiens..

Paul. - Et oui. C'est là que vivent mon père et ma mère.

Lecoœur (avec malice). - Ah ! Tu m'fens le cœur !

Paul. - Et encore, si y'avait qu'eux...

Lecoœur. - Aie, il n'y a pas qu'les parents.

Paul. - Un ange, mon vieux, j''adore.

Lecoœur. - Comment s'appelle-t-elle ?

Paul. - Marie.

Lecoœur. - Et c'est ta femme ?

Paul. - Hum. (Ils commencent à marcher, suivis par un travelling arrière) *Enfin, sauf pour les autres. On s'rait sûrement mariés, seulement j'suis parti si vite.*

Lecoeur. - *Et toi, est-ce que ça t'aurait plu tant que ça ?*

Paul. - *Oh, j'frai n'importe quoi pour Marie, alors tu penses que j'hésiterai à lui donner mon nom ! Un nom qui n'désignera plus personne, demain, peut-être. [...]*

Empruntant les mêmes rails que le train, le travelling arrière suit la direction du front et de l'Histoire, tout en demeurant tourné vers l'arrière, bouché par la masse sombre de la locomotive cernée par le brouillard plus clair (phot. 3). Celle-ci s'efface graduellement au cours de l'échange : le brouillard la recouvre à partir du moment où les deux hommes passent au premier plan avant de s'en éloigner (phot. 5). Mais ni cette masse, ni le bruit sourd des bombardements ne disparaissent jamais tout à fait. De même, le bruit du gravier et des obstacles heurtés par les pieds des deux locuteurs arrime dans le concret un échange dont l'objet est lointain, sentimental et même spirituel : le village est associé au bruit de l'église avant de l'être à la femme aimée. Aucune musique ne soutient cet arrière-plan audio-visuel et temporel. C'est la durée du plan qui rend sensible l'urgence de la situation et l'éphémérité de la vie même. Le dialogue s'y déploie en privilégiant un apparent naturel (laconisme, familiarité, constantes élisions) mais demeure attentivement construit. La réplique énoncée *off* sur le plan du village (phot. 4) l'illustre. « Ce village là-bas, c'est les miens » paraît oral par sa dislocation et sa syllepse. L'effet demeure rhétorique puisque la première figure souligne la rupture, la seconde la pluralité des liens affectifs derrière l'unité du village noyé de brume.

Le laconisme des réponses (brèves, allusives ou indirectes) rythme l'échange tout en éludant surtout la menace que fait peser la guerre, jamais explicitement évoquée : le bombardement *off* et la silhouette floue de la locomotive s'en chargent. La familiarité du style et les élisions décroissent dès que sont liées deux obsessions antagonistes – désir de Marie, mort à l'horizon – au sein d'une même réplique : « Oh, j'frai n'importe quoi pour Marie, alors tu penses que j'hésiterai à lui donner mon nom ! Un nom qui n'désignera plus personne, demain, peut-être. » Sa formulation plus littéraire, proche du chiasme, marque une seconde rupture, après l'apparition du village, et un acmé progressivement affaibli par ses derniers termes et leur ponctuation. Elle est prononcée avec une emphase plus marquée, qui la teinte d'une feinte ironie, par Jean-Pierre Aumont, la tête légèrement tournée vers l'extérieur, vers le village : l'argumentaire est ancré spatialement par la mise en scène. D'emblée, le dialoguiste parcourt une tessiture relativement étendue, de l'oralité à la littéralité, tout en laissant béants des aspects évoqués allusivement par d'autres composantes (sons *off*, décors embrumés). Plus tard, à partir du moment où le thème de la guerre sera explicitement développé dans le dialogue, le récit et le découpage changeront d'orientation et de logique (10 min.) : la fragmentation des plans succède au plan-séquence ; d'abord les axes de prise de vue puis les protagonistes se tournent vers le côté droit de la voie, basculant du côté du village. Paul convainc son sergent en évoquant l'imminence de la mort. Il se voit accorder une heure et peut s'éloigner, sortir enfin des rails. Sa montre indique 19 h 10 (phot. 6).

Au milieu du film, un plan-séquence de vingt-cinq secondes (superflu du point de vue dramatique) associe l'espace clos de la salle à manger familiale au temps (phot. 9 ; 40 min.). La grande horloge indique 19 h 35. Au bruit assourdi des bombardements se superpose le chant régulier d'oiseaux en cage. Cernée par les accessoires (photographies, bibelots) témoignant d'un passé commun, tourmentée par un secret de famille et l'attente du fils, la mère s'agite. Erreur ou parti-pris, le balancier de l'horloge demeure quant à lui immobile.

Le balancier a repris son oscillation quand, cinq minutes plus tard (►), Paul retrouve enfin ses deux parents dans ce même espace pour une scène de confrontation qui constitue un des pics dramatiques du film (phot. 11). Sans doute cette scène doit-elle le fait d'être la seule conservée au sein du fonds Achard à son importance, qui put en justifier la réécriture : la colonne de gauche reprend la numérotation de plans non décrits. Son dialogue est singulièrement encadré par les contraintes temporelles inhérentes au projet, comme le soulignent quelques indications didascaliques. En ouverture, alors qu'elle attend, seule, la mère « regarde l'heure¹⁷²² ». Dès son entrée, Paul « regarde la pendule. Il est¹⁷²³... » Les points de suspension signalent que la temporalité a été réglée postérieurement, imposant quelques adaptations du dialogue : dans le film, les retrouvailles n'ont plus lieu en milieu mais en fin de journée. Toutes les temporalités (dramatique, diurne et historique) sont désormais alignées pour affirmer la proximité de l'échéance : fin du récit, du jour et d'une guerre (l'action se déroule un mois avant l'armistice) pour les personnages ; menace d'une seconde guerre pour les auteurs et leurs spectateurs. D'autres modifications ponctuelles soulignent l'urgence de la situation et le hiatus entre les parents et leur fils. Des présents¹⁷²⁴ sont remplacés par des futurs proches, quand la mère supplie le père de l'aider (« Tu m'aideras ? ») ou le fils de manger (« Tu mangeras bien un morceau ? ») ; un passé composé¹⁷²⁵ par un présent duratif quand Paul évoque la situation sordide de Marie (« Elle accepte de vivre là ? »). Ces substitutions décalent la temporalité vers l'avant et montrent que la perception de la mère, tournée vers l'avenir, n'est pas tout à fait celle du fils, décidé à mourir. Paul entre en annonçant non plus « je viens vous dire adieu¹⁷²⁶ », comme prévu initialement, mais « je suis venu... », présentant le procès comme accompli avant d'avoir eu lieu. Enfin, en plaçant face à face une horloge, dont le balancier bat visuellement la mesure, et une pendule (phot. 13), le décorateur ajoute des repères temporels dans les champs comme dans les contrechamps. Impossible d'échapper au temps au sein de cet espace où vont exploser une tension et une vérité latentes.

Complexe et ambitieuse, la scène fait se succéder plusieurs morceaux de bravoure : conflit liminaire opposant le père à la mère abusive avant l'arrivée de Paul ; entrée pathétique, en musique, du fils puis conflit plus souterrain autour de Marie, que seul le père défend ; affrontement entre le père lucide et la mère aveugle, qui refuse de voir que son fils veut mourir ; aveu des parents ; confession de la mère jalouse ; diatribe finale de Paul, juste avant son départ. Ces étapes participent à un ensemble culminant dans la scène d'aveu – sublime dans la mesure où un amour parental désintéressé triomphe enfin de l'égoïsme et du mépris de classe – mais conservent une relative autonomie. Le mélodrame emprunte aux arts dramatique et musical cette tension entre une forte unité et l'habile succession des variations organisées autour d'un soliste. À son tour, chaque personnage (le père dans les premier, troisième et quatrième mouvements, la mère dans le cinquième, le fils dans le sixième) expose violemment ses sentiments. Si le discours patriarcal domine sur la durée et dans la mesure où sa lucidité le distingue de l'aveuglement maternel, ce sont les discours de la mère puis du fils qui concluent la scène. De même, chaque mouvement adopte son rythme propre. Le premier s'inspire du théâtre de Boulevard pour son dialogue divertissant, de plus en plus tendu et piqué de saillies drôlatiques, comme dans son dispositif filmique : fluidité et longueur des plans (jusqu'à une minute), jeu en ouverture des interprètes, apartés de Berthe Bovy. À partir du deuxième mouvement, l'interaction théâtralisée et le bavardage des parents tranchent avec la

¹⁷²²Fragment de continuité dialoguée du *Déserteur*, p. A.

¹⁷²³*Ibid.*, p. E.

¹⁷²⁴*Ibid.*, p. D et E.

¹⁷²⁵*Ibid.*, p. G.

¹⁷²⁶*Ibid.*, p. E.

raideur et le mutisme du fils, filmé dans une série de plans rapprochés ou de gros plans saisissant cinématographiquement une intériorité (phot. 12 et 14). Ces plans resserrés cassent le rythme théâtral. Le temps des parents (des corps dans un espace théâtralisé rythmé par un temps commun) n'est pas celui du fils (un visage coupé du monde). La fin de la scène correspond à une redistribution de ces caractéristiques. À partir du moment où ils prennent conscience du désespoir de Paul, ses parents sont filmés en gros plans (phot. 15) puis leur fils s'anime, occupe l'espace et leur adresse une tirade polémique (phot. 16 et 17).

Dans le cadre de cette structure opératique, Achard déploie avec brio son art du dialogue et du discours, mais se distingue de Guitry ou Pagnol par une forme plus ramassée. Ses arias dramatiques, assez synthétiques, débouchent sur un renversement des positions, nuancant parfois les caractérisations stéréotypées. Le père secoue le joug néfaste de la mère abusive ; celle-ci confesse lucidement ses fautes et sa fragilité ; le fils sort de son abattement pour énoncer un discours de révolte adressé aux parents défaillants :

Paul. - Mais, je n'ai rien à vous dire. Vous ne pouvez pas comprendre, vous autres. Pour vous, l'argent existe encore, et la situation, et l'avenir. Nous n'avons pas d'avenir, nous. Nous ne croyons qu'aux choses réelles. J'avais un passé et j'avais de l'amour. Vous avez voulu voler l'un et l'autre. J'ai encore un quart d'heure pour les sauver. J'y vais¹⁷²⁷ !

Très simplement filmée (une alternance de deux plans, l'un montrant Paul devant la porte ouverte, l'autre les parents figés devant l'horloge), la diatribe est rhétorique sans raffinement excessif. Elle est à la fois efficace et vraisemblable dans ce moment où le cœur est censé parler sans détour. Achard se refuse à utiliser certaines de ses figures de prédilection (chiasme ou antanaclase) signalant trop clairement l'intervention de l'auteur derrière le personnage. Toute entière ponctuée par l'antagonisme entre les première et deuxième personnes, elle suit une progression implacable. Le singulier s'autorise un détour vers le collectif pour opposer, au-delà de la seule famille Marchand et du cadre de la fiction, le camp des jeunes soldats envoyés au front à celui des aînés restés à l'arrière. Le sujet du film est bien cette guerre intérieure, davantage que celle opposant la France à l'Allemagne dont l'absence de représentation se justifie d'autant mieux. Si le pronom « je » participe du « nous » sans se confondre avec lui, le pronom « vous » se colore au passage d'un double sens, mettant en accusation non seulement les parents mais tout un pan de la société française dans le contexte de 1918 ou, vingt ans plus tard, de 1938. Dans sa recension du film, la journaliste Odile Cambier remarque d'ailleurs que « la vaste tragédie collective dans laquelle se perd leur tragédie individuelle [...] rend un son de vérité qu'on n'entend point sans frémir, en ce printemps fleuri d'angoisse¹⁷²⁸ ». La dénonciation paraît d'autant plus adressée qu'elle émane d'un locuteur demeuré longtemps peu loquace, le regard absent car « il n'[était] déjà plus ici » comme le notait avec perspicacité le père. Maintenant qu'il est revenu parmi les vivants, son discours gagne en ampleur, passant du refus (« je n'ai rien à vous dire ») à la négation puis à l'espoir (« j'ai encore un quart d'heure pour les sauver ») et enfin à l'action. Afin de souligner sa violence, son interprète accentue quelques termes, lancés comme autant d'insultes : « l'argent », « la situation », « l'avenir », « voler ». Il y est invité par la ponctuation du dialogue, qui isole la plupart d'entre eux. Le matérialisme bourgeois est ainsi distingué des « choses réelles », c'est-à-dire essentielles : l'amour d'une femme et les souvenirs qui lui sont attachés. L'élan final de Paul le conduit vers la reconquête d'un passé et d'un avenir dont il a

¹⁷²⁷Nous avons repris le discours énoncé dans le film (54 min.), différant par certains détails mineurs de la version proposée par la continuité : *ibid.*, p. L et M.

¹⁷²⁸CAMBIER Odile, *Cinémonde*, n°545, 29 mars 1939, p. 94.

été spolié. La scène se conclut donc sur une longue réplique mettant en exergue son principal enjeu : organiser un conflit dramatique exacerbé par la temporalité et motivé par une reconquête du temps. Alors que l'annonce par Paul du quart d'heure restant avant son départ était répétée à deux reprises dans la continuité¹⁷²⁹, seule est finalement conservée la seconde, offrant une conclusion d'autant plus frappante car moins redondante. Pour mieux la laisser résonner, le bref échange entre les parents qui devait ensuite lui succéder¹⁷³⁰ a été pour l'essentiel supprimé au profit du silence : les aînés se taisent, désormais.

Après ces scènes où le dialogue exploite le brio du dramaturge et les potentialités du septième art, il faut faire un sort à un échange tirant son efficacité de sa mutité, et qui ne devrait *a priori* rien à Marcel Achard, si ce dernier n'avait régulièrement prouvé qu'il sait perturber l'audition d'un dialogue conçu cinématographiquement. Ce dialogue muet a dû être écrit, sans doute par le dialoguiste, afin de pouvoir être interprété. Quand Paul retrouve sa mère dans l'église (phot. 8 ; 22 min.), alors qu'ils sont filmés en plan rapproché, leurs retrouvailles murmurées (la gravité du lieu l'impose) sont couvertes par les chants des fidèles. Nous voyons bouger leurs lèvres sans pouvoir les entendre : les grandes joies sont muettes, y compris quand le chant s'interrompt et que Paul adresse encore à sa mère quelques mots tout aussi inaudibles. Il leur faudra attendre d'être sortis de l'église pour laisser éclater un bonheur sonore. Au delà du pathétique suscité par une mutité qui déplace l'expression sur les visages et la gestuelle, la scène silencieuse fonde la relation entre Paul et sa mère sur une tendresse indicible, en deçà d'une parole qui va ensuite en troubler l'harmonie, parce que mensongère et blessante. Cet indicible fondamental nuancera la caricature de la mégère possessive et justifiera sa réconciliation finale avec son fils et Marie.

À sa sortie, le 18 mars 1939, le film est très bien accueilli. La première qualité soulignée est l'originalité d'un argument exploitant l'unité de temps et le hors champ afin de renouveler les genres du mélodrame et du film de guerre¹⁷³¹. La seconde est son réalisme : le naturel de Corinne Luchaire, la boue couvrant les routes, le bruit des godillots sur la voie ferrée et le fait que « tout le dialogue de Marcel Achard est accompagné d'une canonnade en sourdine¹⁷³² », association plus régulièrement notée que la qualité du dialogue en tant que tel. C'est surtout le talent de Léonide Moguy qui est mis en avant, même si l'efficacité dramatique du scénario est reconnue, ainsi que son âpreté. René Jeanne note que « la scène entre le jeune soldat et ses parents notamment est d'une brutalité qui va jusqu'à la cruauté et [que] les sentiments des uns et des autres y sont mis à nu sans la moindre concession¹⁷³³ ». Quelques critiques – Odile Cambier¹⁷³⁴, G.A. dans *La Lumière* ou François Vinneuil dans *L'Action française* – rapprochent le film des crises contemporaines. Si les deux premiers saluent l'audace d'un film se faisant l'écho des « temps durs et noirs¹⁷³⁵ » au même titre que *Les Otages* sorti la même semaine, le dernier, tout en reconnaissant son efficacité, propose une des rares recensions négatives. Il y voit un appel malvenu à la désertion « dans la situation où se trouvent la France et l'Europe¹⁷³⁶ ». Les arguments lancés par François Vinneuil, alias Lucien Rebatet, sont

¹⁷²⁹Fragment de continuité dialoguée du *Déserteur*, p. L et M.

¹⁷³⁰*Ibid.*, p. M.

¹⁷³¹RIVOLLET André, *Le Jour*, 23 mars 1939 ; REBOUS Paul, *Paris-Midi*, 23 mars 1939 ; LAURY Jean, *Le Figaro*, 24 mars 1939 ; JEANNE R., *Le Petit Journal*, 24 mars 1939 ; De MONTGON A., *Le Petit Bleu*, 29 mars 1939 ; G.A., *La Lumière*, 31 mars 1939. Tous ces articles sont rassemblés au sein du recueil de critiques conservé à la BnF : 8-RSUPP – 1152.

¹⁷³²RIVOLLET A., art. cit., recueil de la BnF, p. 3.

¹⁷³³JEANNE R., art. cit., p. 5.

¹⁷³⁴CAMBIER Odile, art. cit.

¹⁷³⁵G.A., art. cit., p. 9.

¹⁷³⁶VINNEUIL F., *L'Action française*, 31 mars 1939, *ibid.*, p. 13.

essentiellement politiques, et antisémites puisqu'il rapproche le titre original du film de la judéité de son cinéaste et de son interprète principal.

De fait, alors qu'il rencontrait le succès auprès du public¹⁷³⁷, *Le Déserteur* se voit imposer par la censure un changement de titre, devenu plus banalement *Je t'attendrai*. Il est ensuite retiré des écrans car considéré comme démobilisateur avant d'être interdit pendant l'Occupation¹⁷³⁸. L'interruption prématurée de sa carrière commerciale puis la disparition du négatif original expliquent le relatif oubli dans lequel est tombé un film qui doit sa redécouverte récente à la cinéphilie de Quentin Tarantino. Après avoir rendu hommage à Léonide Moguy en baptisant de son nom l'un des personnages de son *Django Unchained*, le cinéaste a obtenu qu'une copie du *Déserteur* soit projetée dans le cadre du festival Lumière, en 2013. Par la suite, un marron a pu être restauré, permettant d'apprécier dans des conditions satisfaisantes l'originalité du film.

6.3.2 *Untel Père et fils* (1940/1945)

Produit un an après *Le Déserteur*, *Untel Père et fils* se refuse tout autant à représenter les champs de bataille, bien que les conflits germano-français en constituent l'enjeu central. Comme *Le Déserteur*, il prétend privilégier une perception « par en bas » de l'Histoire, c'est-à-dire du point de vue des masses¹⁷³⁹. Par contre, il en inverse le dispositif : l'éclatement temporel succède à la radicale unité.

Sans être strictement une auto-adaptation d'*Auprès de ma blonde* qui s'inspirait déjà de dramaturges anglo-saxons, le scénario reprend la structure elliptique de la pièce, avec davantage d'ampleur puisqu'il suit le destin de la famille Froment sur une période de soixante-dix ans, de 1871 à 1939, afin d'évoquer les trois conflits avec l'Allemagne. La pièce ne remontait pas au-delà de 1889 : son enjeu était d'abord romanesque même si l'actualité historique et culturelle marquait le passage du temps. Un autre film de propagande, *Le Temps des cerises* (1937) financé par le parti communiste et réalisé par Jean-Paul Le Chanois, adoptait déjà une structure similaire afin de dénoncer l'exploitation du prolétariat à travers les générations. La structure d'*Untel...* n'est que relativement originale. De la pièce, sont également reprises quelques péripéties, avec des inflexions qui en atténuent la noirceur : l'opposition du père au mariage de sa fille est alimentée par son inquiétude légitime et non plus par sa méchanceté foncière ; l'amour du frère pour sa belle-sœur suscite son départ vers les colonies, et non plus son suicide ; le personnage du peintre perd tout cynisme...

Auprès de ma blonde décrivait une cellule familiale délétère. Seul l'éclairait, avec quelques éclipses, l'amour conjugal unissant Toussaint et Emilie. *Untel père et fils* impose une peinture unanimiste de la famille française, dont même les échecs (l'exil du frère jaloux, la mort du fils à la guerre) se transforment en actions héroïques : le frère et le fils deviennent des effigies nationales, au delà de la mort. Dès le générique (doc. 39 : phot. 0 et 1), une forte perspective aligne les noms des acteurs sur le profil de Marianne et un arc de triomphe. Elle annonce la réduction des caractères à une série de stéréotypes censés illustrer le génie français : le soldat-martyr (Jean Mercanton), la vieille fille vouée à la nation (Suzy Prim), le colon célébré par les indigènes (Louis Jouvet), le méridional généreux (Raimu), le précurseur de l'aviation (Robert Le Vigan), l'artiste (Harry Krimer)...

¹⁷³⁷360 000 entrées sur Paris constituent un chiffre honorable, particulièrement si l'on considère que sa carrière a été interrompue : CRISP, C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 327.

¹⁷³⁸VÉRAY L., interrogé par M. MAROIS, « La guerre en hors champ, une présentation de Laurent Véray à propos de *Je t'attendrai* réalisé par Léonide Moguy ».

¹⁷³⁹FERRO M., *op. cit.*, p. 225.



Doc. 39 : photogrammes extraits d'*Untel père et fils* (1940/1945) : une rhétorique nationaliste ; représenter l'Autre (11-12, 15-18) ; la séquence finale (19-23).

Tout au long du film, ces membres de la famille Froment sont associés aux symboles de l'unité nationale (feu d'artifice, Sacré-Cœur ou Arc de triomphe), situés dans un arrière-plan découvert à travers la fenêtre. La superposition traduit la forte équivalence entre protagonistes et métonymies nationales, intérieur privé et territoire hexagonal (phot. 3, 5, 13 ou 16).

La structure anté-chronologique qui constituait la principale originalité structurelle de la pièce est abandonnée, au même titre que l'image récurrente de la grande roue incarnant, comme dans *La Femme en blanc*, le cycle du temps. La révolution de la roue laisse place à la construction du Sacré-Cœur, depuis le vœu de 1871 jusqu'à son achèvement en 1923 : l'allégorie abstraite devient religieuse et nationale. L'histoire est désormais perçue de manière téléologique. La France construit ses monuments, élargit son périmètre grâce aux colonies, produit des inventeurs et des artistes.

Néanmoins, l'archaïque conception cyclique du temps ne disparaît pas totalement, informant le film à différentes échelles, de l'accessoire à la distribution, en passant par le retour ternaire du conflit franco-germanique. Un chat blanc, d'abord vivant puis mascotte porte-bonheur empaillée, réapparaît dans le décor de 1871 à 1925. L'interprétation par un même comédien des descendants successifs d'une même famille perd pourtant en ampleur : cinq personnages (trois hommes et deux femmes) sur trois générations dans la pièce contre deux personnages sur deux générations dans le film, où Juvet interprète successivement Pierre puis Félix Froment. Resserré sur les personnages masculins, le parti-pris illustre sans ambiguïté la continuité patriarcale. Du père au fils, la même semence (Froment/froment) féconde et défend le territoire national. Dans la pièce, Jérôme Ardouin et ses descendants, interprétés par Bernard Blier lors de la création, étaient plutôt de mauvais sujets, successivement méchant, amer et cynique : de la mauvaise graine. Avant *Mademoiselle de Panama* (1942), où l'attribution de plusieurs rôles à un même acteur « symbolis[e] la continuité de l'effort français¹⁷⁴⁰ », d'autres films contemporains proposant une structure épisodique ont exploité la même idée. Mais le musical *Trois Valses* (1938) de Ludwig Berger comme le mélodrame *Cavalcade d'amour* (1940) de Raymond Bernard visaient surtout à distraire. Aussi est-ce moins le changement de médium que d'enjeu qui a contraint les scénaristes d'*Untel...* (Achard, Spaak et Duvivier) à trouver des procédés plus réalistes ou allusifs soulignant la continuité dynastique et nationale. La fresque doit stimuler le patriotisme du spectateur dans ce film commandé par le commissariat général à l'information, alors dirigé par Jean Giraudoux. Ce dernier renonce ici à exiger la complexité dont témoignent ses propres pièces, qui reviennent sans cesse vers une « dualité fondamentale » pour la questionner (cf. *supra* 1.1.4.1). L'heure n'est plus au jeu vertigineux sur les frontières et les contrastes, poussé jusqu'à l'absurde ou à l'abstraction (l'identité scindée du héros ou le poste frontière traversé par une ligne dans *Siegfried* (1928)). En 1939, il est plus simplement exigé des scénaristes de faire œuvre de propagande, ce qu'Henri Jeanson ne manque pas de rappeler à son ami : « Es-tu satisfait ou débarrassé de ton film de propagande. Votre propagande de six cent mètres. Voilà qui est à la mesure de Giraudoux, ce Jean Fourbe¹⁷⁴¹. » Le tournage a lieu de décembre 1939 à mars 1940, pendant la drôle de guerre.

La structure répétitive répond à la commande et à la menace d'un nouveau conflit avec l'Allemagne. Avant les crises contemporaines, elle hérite d'une temporalité verticale archaïque, sécularisée pour associer la Nation à la répétition transcendante du même¹⁷⁴².

¹⁷⁴⁰ACHARD M., *Mademoiselle de Panama*, in *Théâtre de Marcel Achard : Mademoiselle de Panama, Le Corsaire, Pétrus*, Paris, Gallimard, NRF, 1942, p. 8.

¹⁷⁴¹JEANSON H., lettre adressée à M. Achard, non datée. BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (1), Correspondances 4.

¹⁷⁴²ANDERSON Benedict, *op. cit.*, p.36.

Sécularisation toute relative, puisque le scénario mêle allégrement les symboliques religieuse et nationale : les protagonistes empruntent leur patronyme au froment biblique ; le Sacré-Cœur est associé à l'Arc de triomphe, consacré au culte du soldat inconnu ; la dernière séquence se déroule dans une église (phot. 23). De la seconde moitié du XIX^e jusqu'au début du XX^e siècle, cette temporalité verticale a connu une diffusion importante grâce aux courants positiviste et spiritualiste, et ce dans toutes les classes sociales¹⁷⁴³. Aussi ne faudrait-il pas considérer le retour des mêmes situations et des mêmes figures sous des identités différentes, à l'œuvre dans nombre de textes dramatiques (*Je ne vous aime pas*, *La Femme en blanc*, *Mademoiselle de Panama*, *Auprès de ma blonde* ou *Le Mal d'amour*), sous un angle uniquement ludique ou formel, déjà trop restrictif pour en apprécier l'exploitation chez Pirandello, où il sert une réflexion ambitieuse sur l'identité et la réalité. Dans *Untel...*, il relève, au même titre que les dialogues conçus par Marcel Achard avec la collaboration de Charles Spaak, d'une mystique nationaliste à laquelle le grand public est accoutumé. L'alliance des conceptions téléologique et verticale de la temporalité nationale apparaît d'ailleurs paradoxale : la France est associée à la permanence et au progrès. Les figures et les situations empruntent également au genre du mélodrame militaire, patriotique et historique, en vogue depuis la fin du XIX^e siècle, alimenté par les guerres et l'expansion coloniale¹⁷⁴⁴, et prolongé par Louis Feuillade dans *Vendémiaire* (1919) ou Abel Gance dans *J'accuse* (1919/1938).

La propagande domine depuis le générique jusqu'au plan final, déroulant un discours monolithique que ne trouble aucune voix discordante, ce qui rend parfaitement artificielle l'approche « par en bas ». En témoigne la suppression de deux passages. Le premier est une longue séquence consacrée à la maison de haute couture fondée par la petite-fille du patriarche, Marie Froment, épouse Léonard (Michèle Morgan)¹⁷⁴⁵. Dans la droite ligne du premier acte d'*Auprès de ma blonde*, particulièrement amer puisqu'il confronte les ascendants usés physiquement à la déchéance morale de leurs enfants ingrats, elle s'affranchissait de l'unanimité prégnant. L'éclatante réussite économique d'une fille de la Nation dépassait celle de tous les hommes de sa famille. Symboliquement castré, son époux revenu des tranchées amputé déclarait : « Je suis revenu vivant de la guerre. Et pourtant Robert Léonard est mort [...]. Aujourd'hui, je suis Monsieur Marie Léonard et Compagnie¹⁷⁴⁶ ... » La réussite professionnelle des épouses émancipées va de pair avec la dévirilisation des hommes mobilisés, causalité récurrente dans l'immédiat après-guerre¹⁷⁴⁷, mais dont *Le Déserteur* prenait le contre-pied. Dans la séquence supprimée d'*Untel...*, régnait une « atmosphère de luxe un peu faisandée » propice aux « gigolos aux allures efféminées ». Les rôles, les identités de genre et les relations familiales s'en trouvaient corrodés. Se superposaient cruellement un défilé de mode et la visite des parents venus sans invitation donc contraints d'attendre, en vain, que leur fille consente à les rencontrer. Quand elle se souvenait, enfin, de leur présence, il était trop tard. Ils étaient partis en laissant « seules, l'assiette de gâteaux vide et les deux tasses de thé¹⁷⁴⁸ », ellipse tragi-comique digne de Lubitsch. Enfin, l'unité linguistique était remise en cause. Le français s'effaçait devant l'anglais pratiqué par les riches clientes américaines : les modèles créés par Marie, rebaptisée « Mary », se nommaient « Central-Park,

¹⁷⁴³HAZAREESINGH S., *op. cit.*, p. 73-96.

¹⁷⁴⁴VIALA A. (sld.), *op. cit.*, p. 403.

¹⁷⁴⁵Découpage technique d'*Untel père et fils*, p. 134-147. BnF, fonds Achard, Cinéma S-U.

¹⁷⁴⁶*Ibid.*, p. 143. A la fin du film, une réplique conservée dans la scène du discours de Munich fait allusion au champagne « Marie Léonard et Compagnie », allusion devenue désormais incompréhensible.

¹⁷⁴⁷THÉBAUD F., chap. 1, « La Grande Guerre – Le triomphe de la division sexuelle », in *Histoire des femmes en Occident*, tome V, *Le XX^e siècle* (1992), Paris, Perrin, « Tempus », 2002, p. 104.

¹⁷⁴⁸Découpage technique d'*Untel père et fils*, p. 147.

Pacific, Tipperary¹⁷⁴⁹ ». À l'unisson des commentaires systématiquement dépréciatifs du narrateur scénaristique, les personnages admettaient que cette défaite des valeurs familiales, viriarcales et nationales suscitait la tristesse et la honte¹⁷⁵⁰.

Le second passage supprimé prenait place à la fin du scénario. L'oncle Hector (rebaptisé dans le film Jules, comme son interprète, Raimu) apparaissait une dernière fois, « complètement décrépi et gâteux¹⁷⁵¹ ». Il troublait par sa présence la représentation d'une vieillesse belle et digne incarnée par Bernard et Gabrielle Froment (Lucien Nat et Renée Devillers), et par ses commentaires saugrenus la solennité du discours appelant au rassemblement national. La scène a disparu, au même titre que le raccord annonçant, au mitan du scénario, cette déchéance. Hector contemplait, désolé, « son reflet tout ratatiné » dans un miroir déformant juste avant que ne défilent les millésimes¹⁷⁵². Une fois gommés les thèmes de la dangereuse émancipation féminine, de l'ingratitude des descendants et des ravages du temps, le film devient un monument apparemment sans faille célébrant l'unité du patriarcat français face à une menace extérieure.

Monolithique, la célébration est également pléonastique, tant elle est soutenue à tous les niveaux. Ceci est particulièrement sensible dans la version originelle du film¹⁷⁵³. La continuité des générations françaises s'exprime à travers le patronyme de la famille Froment, la structure itérative et le discours sur la terre repris à trois reprises, chaque fois qu'une guerre oppose la France et l'Allemagne. Il est énoncé une première fois par le paysan Pierre Froment, dans le premier segment situé en 1871. Or, « la guerre franco-prussienne de 1870 avait été un événement fondateur de la mentalité française, autour duquel s'était organisée une constellation de représentations symboliques et mythiques où le cinéma puisa allégrement¹⁷⁵⁴. » Situer le discours fondateur du patriarcat en janvier 1871, à la veille de la défaite française, ne doit donc rien au hasard. Après que son épouse lui a demandé pourquoi les Prussiens envahissent la France, il répond (8 min.) :

C'est à cause de notre terre qui leur fait envie... Ils ont un petit blé de rien du tout, pas plus haut que ça... et nos vignes, et nos récoltes, ça les fait loucher... ôte-toi de là que je m'y mette, ça serait trop facile¹⁷⁵⁵...

En 1918, les élèves de son fils Bernard, devenu instituteur, posent la même question que la mère (75 min.). « Les yeux tournés vers le passé », Bernard répond en reprenant le discours paternel sur la terre, avec davantage de correction syntaxique (l'instruction publique a joué son rôle), mais de manière tout à fait invraisemblable puisqu'il n'était qu'un nourrisson en 1871, donc bien incapable de comprendre, encore moins de mémoriser, quoi que ce soit. C'est que l'amour du terroir est censé être inné, et non pas idéologiquement construit et transmis. La mise en abyme rapprochant une situation d'enseignement de la structure didactique du film se retrouve régulièrement dans des œuvres explicitement idéologiques : *La Vie est à nous* (1936) de Renoir ou *Remontons les Champs-Élysées* (1938) de Guitry.

¹⁷⁴⁹*Ibid.*, p. 138.

¹⁷⁵⁰*Ibid.*, p. 142-144.

¹⁷⁵¹*Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁵²*Ibid.*, p. 73. Dans le film, le raccord se fait plus simplement entre ce miroir vide et un plan moyen de la jeune Marie se coiffant devant un autre miroir, cinq ans plus tard.

¹⁷⁵³Nos remarques portent sur cette version de 107 minutes, et non sur la version raccourcie (80 minutes) qui a circulé après-guerre : remontée, elle élimine de nombreux effets rhétoriques, dont les voix *over* des ancêtres se superposant au tonnerre dans la séquence finale.

¹⁷⁵⁴VÉRAY L., « Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'opinion ? », in *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 51.

¹⁷⁵⁵Découpage technique d'*Untel père et fils*, p. 12.

Enfin, en 1939, le discours est énoncé une troisième fois (104 min.), au cours du mariage du dernier descendant des Froment, le médecin Christian (Louis Jourdan) :

Plan du groupe d'où se détachent au PREMIER PLAN Bernard et Gabrielle. L'APPAREIL S'APPROCHERA pendant la phrase du maire, isolant Bernard sur l'écran.

VOIX DU MAIRE. - Dans la durée normale d'une existence humaine, trois fois la France a dû prendre les armes. Demandez à vos grands-mères pourquoi leurs maris sont partis...

À ce moment, la voix du maire s'efface derrière un grondement sourd qui passe comme une onde sonore, et on entend, sortant de ce grondement les voix du début du film.

VOIX DE VALENTINE FROMENT. - Pourquoi qu'ils restent pas chez-eux les prussiens ?

VOIX DE PIERRE FROMENT. - C'est à cause de notre terre [...] ¹⁷⁵⁶

Une rhétorique totale mobilise simultanément le discours diégétique du maire, les ressources de la caméra et celles de la bande-son afin de servir un objectif belliciste. Tout enjoint aux contemporains (personnages et spectateurs confondus) de se souvenir et de répondre à l'appel national. Autant que deux êtres, le mariage lie irrévocablement l'homme français et sa nation : la cérémonie s'ouvre sur un plan rapprochant « l'affiche de la mobilisation générale de 1939 et à côté les noms des douze couples qui vont se marier ¹⁷⁵⁷ » (phot. 20 et 21), puis se clôt sur l'annonce du départ au combat des jeunes maris. Cette rhétorique audio-texto-visuelle reprend des procédés épiques afin de persuader : coups de tonnerre ponctuant les changements de plan, itérations, anaphores, hyperboles, interpellations des destinataires... Sa lourdeur contredit la conception achardienne du discours, privilégiant habituellement l'ambiguïté, et témoigne, au même titre que la maladresse technique de certains plans (l'ombre de la perche se rapprochant de l'orateur en même temps que le travelling avant), d'une urgence faisant se télescoper la fiction et l'Histoire. De ce point de vue, elle peut être rapprochée de la conclusion du *De Mayerling à Sarajevo* (1940) de Max Ophüls, dont l'achèvement fut, comme celui du film de Julien Duvivier, compliqué par l'emballement de l'Histoire.

Cette structure redondante fut jugée insuffisamment claire, puisque a été ajouté un avertissement liminaire absent du découpage. En voix *over*, un narrateur annonce : « ceci est l'histoire de Pierre Froment, paysan français, et de ses descendants ». Il instaure un cadre susceptible d'accueillir les discours de tous les pères : pères de la nation (Clémenceau, le maire, le colonisateur-civilisateur), père-abbé (l'aumônier remettant à Estelle la médaille du mérite est associé dans le même plan au militaire, consacrant l'alliance du sabre et du goupillon (phot. 7)), acteur incarnant le patriarcat méridional (Raimu dédie son premier discours « à tous les Froment, passés, présents et à venir » après voir signalé qu'« à Marseille [...] nous sommes des orateurs ») et, bien sûr, pères biologiques (Pierre puis Bernard Froment). Un même dispositif est repris pour la plupart de ces discours. L'orateur est toujours un homme, son auditoire composé de subalternes (administrés, soldats, femmes ou enfants) passifs, son regard parfois tourné vers un ailleurs (la nation éternelle, les spectateurs pris à partie). Souvent, les acteurs figés intègrent une composition mise en valeur par un plan large (phot. 4, 8, 9, 14, 16 ou 22) placé au début de la scène, avant que le cadre ne se resserre sur l'orateur. Parfois associée à une légère contre-plongée, elle emprunte aux esthétiques

¹⁷⁵⁶*Ibid.*, p. 186.

¹⁷⁵⁷*Ibid.*, p. 184.

théâtrales (le drame naturaliste ou patriotique) et picturales : songeons aux scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze ; ou à l'imagerie patriotique diffusée grâce à la presse (*Le Petit Journal*), aux cartes postales et au cinéma de propagande, qui « se fait et doit se faire avec des cartes postales et non des œuvres d'art... Autrement le but n'est pas atteint, c'est-à-dire de pénétrer les classes simples¹⁷⁵⁸... » En 1940, cette profession de foi d'Henri Desfontaines demeure d'actualité.

Une scène muette, figée, et pourtant éloquente trahit ce recours à l'imagerie :

tableau suivant :

Bernard et Gabrielle à leur fenêtre, qui ouvre sur l'Église du Sacré-Cœur. [...]

Ils sont immobiles et écoutent les explosions de joie de la foule. Les cloches se mettent à sonner. Puis on entend, chanté comme à l'intérieur de la basilique un « Te Deum » qui va en augmentant de puissance et d'intensité et qui domine tous les bruits.

À ce moment, l'APPAREIL PANORAMIQUE vers un tableau accroché à côté de la fenêtre.

Ce tableau contient la photo d'Alain en aviateur, et à côté une Croix de guerre soulignée d'une bande de crêpe, tandis que lentement en ENCHAÎNÉ paraît, comme sculptée dans la pierre, l'inscription suivante :

« Les Armées et leurs Chefs,
« Le Gouvernement de la République,
« Le Citoyen Georges Clémenceau,
« Le Maréchal Foch,
« ont bien mérité de la patrie¹⁷⁵⁹ ».

En renonçant à toute action, tout dialogue au profit de l'expressivité du tableau mis en abyme, de l'inscription monumentale et du montage discursif, cette séquence exhibe la nature profonde du film : il propose moins une narration qu'un discours commémoratif et belliciste. Le verbe, les personnages allégoriques ou les raccords rhétoriques (phot. 10) sont soumis à une logique similaire, donc cumulables voire interchangeable. De même, cette séquence peut être redevable aussi bien à l'inspiration des scénaristes que du réalisateur. Le cinéma se réduit à un message mis en image, sans l'invention poétique ou rythmique des modèles discursifs proposés par les précurseurs soviétiques¹⁷⁶⁰ ou les documentaires produits en France par Ciné-Liberté¹⁷⁶¹.

Plusieurs aspects contredisent pourtant cet unanimité idéologique et esthétique. Le premier concerne la place attribuée aux femmes, d'autant plus frappante après la suppression de la séquence entérinant la réussite professionnelle de Marie Froment. Comme sa mère avant

¹⁷⁵⁸DESFONTAINES Henri, lettre à André Antoine, à propos de son film *La Puissance militaire de la France* (1917), repris par L. VÉRAY, « Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'opinion ? », in *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁵⁹Découpage technique d'*Untel père et fils*, p. 133.

¹⁷⁶⁰Certaines des œuvres maîtresses d'Eisenstein ou Poudovkine ont connu une diffusion confidentielle en France, à la fin des années vingt : HOGENKAMP Bert, « Film, propagande et Front populaire : à la défense des intérêts des cinéastes et des spectateurs », in BERTIN-MAGHIT J.-P. (sld.), *op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁶¹*Ibid.*, p. 232.

elle, elle se voit désormais réduite au rôle d'épouse, de mère et, avant cela, de muse des peintres : « la vierge qu'on vénère » déclare l'un d'eux devant son portrait idéalisé et parfaitement conventionnel peint par son futur époux (60 min.)¹⁷⁶². La figure nationale de la vierge trouve sa plus parfaite incarnation en sa tante, Estelle Froment qui déclare, encore jeune femme, être « née pour remplacer maman ». Elle confessera, à la fin de sa vie, n'avoir jamais été embrassée que par trois hommes : un jeune garçon, à dix ans ; un aumônier, à cinquante-cinq ans, après qu'il lui a remis sa médaille ; enfin, à soixante-trois ans, la veuve d'un soldat reconnaissant venue lui transmettre l'ultime baiser du mort. Tout le long du film, Estelle demeure une figure sacrificielle, dans la droite ligne du personnage interprété par Sarah Bernhardt dans *Mères françaises* (1917), de Louis Mercanton et René Hervil. Renonçant à toute vie privée, à toute distraction extra-domestique (quand la famille se rend au Moulin-Rouge, il est évident qu'elle restera s'occuper des enfants), elle est vouée à servir le patriarcat, élevant ses frères, puis leur progéniture, avant de soigner les soldats en devenant infirmière, c'est-à-dire le « personnage féminin le plus louangé de la guerre, thème de choix des artistes de guerre¹⁷⁶³ ». La femme ne peut trouver sa place dans le tableau unanimiste qu'en renonçant à toute ambition personnelle, tandis que l'ascension sociale de la famille Froment passe par les hommes, du paysan à son arrière-petit-fils médecin. Dans ces conditions, il est douteux que la France éternelle proposée par le film ait été en mesure de séduire les spectatrices un tant soit peu émancipées. Voilà qui tranche avec les représentations, ambivalentes donc complexes, proposées dans les films contemporains écrits par Achard pour Allégret, Moguy ou Grémillon.

Le deuxième aspect problématique touche à la représentation des étrangers, concentrée dans l'ultime séquence marseillaise. L'oncle Jules gère un hôtel fréquenté par une clientèle prodigieusement cosmopolite, parlant l'allemand, le russe, l'espagnol, le brésilien ou le yiddish. Quand Antoine, employé de l'hôtel, ose déclarer qu'il en a « assez de servir tous ces métèques », son patron explose. Il offre un morceau de bravoure typique des personnages interprétés par Raimu, composé de longues périodes et ponctué de prises à partie du destinataire. Achard a appris à les tailler sur mesure pour son bouillant interprète :

Métèques ?... Métèques ?... C'est toi qui me parles de métèques, bougre de petit fada... respecte la clientèle. [...]

Tais-toi... tu ne sais pas ce que tu dis... évidemment, ce n'est pas toujours commode... et puisque je suis capable de me brouiller avec Escourbagnès qui est le fils d'un ami de mon père, et que je fréquente depuis dix générations, j'ai quelquefois bien du mal à m'entendre avec des gens que je ne comprends pas et qui peuvent pas dire « Bonjour, Monsieur » comme toute le monde. Seulement, écoute-moi, Antoine, ces gens-là sont malheureux. C'est des pauvres bougres. Des pauvres bougres qui ne sauront plus où aller le jour où il n'y aura plus de France... Il y a des gens pour qui la France, tu comprend, c'est le dernier espoir. Tu comprends, fada¹⁷⁶⁴ ?

Passant habilement de l'éruption initiale au plaidoyer pathétique, sans négliger la prise en compte de la thèse adverse (que partagent sans doute nombre de spectateurs), la tirade n'oublie pas les traits pittoresques et les hyperboles ressortissant au folklore provençal. Mieux que dans les tirades nationalistes, Marcel Achard laisse éclater son talent de dialoguiste, et de

¹⁷⁶²Découpage technique d'*Untel père et fils*, p. 101.

¹⁷⁶³THÉBAUD F., chap. 1, « La Grande Guerre – Le triomphe de la division sexuelle », in *op. cit.*, p. 107.

¹⁷⁶⁴Découpage technique d'*Untel père et fils*, p. 174-175.

pasticheur des tirades pagnoliennes. Un seul plan capte sans esbroufe le talent de son interprète, écrasant de sa masse le corps malingre de son destinataire (Maupi), captif et progressivement conquis (phot. 15). À ce stade, il faut pourtant signaler que le terme xénophobe suscitant l'ire du généreux méridional est utilisé par les scénaristes eux-mêmes, décrivant trois pages plus haut un des clients comme « un métèque du type brésilien¹⁷⁶⁵ ». Par ailleurs, ces clients se réduisent à une série de stéréotypes nationaux éculés, du prince russe devenu chauffeur au « type espagnol 150 %¹⁷⁶⁶ ». Faut-il en déduire que le terme « métèque » gêne moins comme concept que comme aveu de la fragilité du mythe de la « France terre d'asile » pourtant célébré par Jules ? et partant, qu'il peut être utilisé par les scénaristes, mais doit être vigoureusement dénoncé par le dialoguiste ?

Marseille, où est situé l'hôtel cosmopolite de l'oncle Jules, fait face à l'Afrique colonisée. Même duplicité dans leurs représentations : prétendre intégrer l'Autre à la Nation tout en le maintenant à distance. Une première séquence coloniale, située en 1889, propose une vision apocalyptique de l'Afrique associée à la maladie, à la folie et à la solitude (30 min. ; phot. 4), comme dans *Le Messager*. Elle s'ouvre et se clôt sur une voie de chemin de fer et une locomotive renversées par les pluies diluviennes : la structure cyclique souligne l'étouffante et absurde aporie. Une quarantaine d'années plus tard, en 1931, la seconde séquence coloniale inverse ces données (97 min.). Ensoleillée et architecturée, l'Afrique subsaharienne est devenue un territoire idyllique grâce au génie du colonisateur français, Félix Froment (phot. 16). Deux discours de célébration se succèdent. Dans un premier temps, le colonisateur dresse son propre bilan, litanie des bienfaits dont l'Afrique lui est redevable. N'a-t-il pas « asséché des marais, [...] construit des ponts, [...] irrigué des déserts », « fondé des écoles, vaincu la brousse », « fait surgir des villes de la boue », apporté « les bienfaits de la civilisation », enfin « fabriqué une âme » pour la concubine africaine qui désormais lui impose sa loi ? Strictement énumératif, ce long bilan exploite la rhétorique la plus pauvre. Y répondent *off* les enfants de la mission chantant « Gloire à Félix Froment » car il a su les tirer du « néant » [sic]... Ils demeurent quant à eux plongés dans le néant du hors-champ, réduits à l'abstrait unisson leur imposant de chanter d'une seule voix les mérites du colonisateur qui les a sortis de leur nullité matérielle et spirituelle. À l'inverse, les élèves blancs du frère de Félix, l'instituteur Bernard, avaient droit à la figuration et à l'individualisation (phot. 9). Que les motifs de cette absence de représentation, commune aux deux séquences coloniales, puissent être matériels ou actoriels (Jouvet déploie son art oratoire dans un espace que n'encombre aucune figuration) et non simplement idéologiques, ne change rien à l'affaire : le cinéma colonial de prestige, conçu en studio, interdit toute ouverture trop prononcée vers un espace et un personnel associés à l'altérité. L'Afrique y est réduite à une transparence ; ses habitants (mise à part la concubine) ont peut-être gagné une âme mais demeurent privés d'incarnation.

Si le degré d'altérité se mesure à l'aune de la visibilité et de l'intelligibilité, l'Autre absolu demeure pourtant l'envahisseur allemand, omniprésent, constamment évoqué mais réduit à un défilé d'ombres accompagnées par un bruit de bottes en 1871 (14 min.). Contrairement au *Déserteur*, où cette absence était justifiée dramatiquement, elle sert ici essentiellement une visée idéologique. Quand la fiction se rapproche de l'époque contemporaine, cet Autre omniprésent/invisible se réduit à un nom : Hitler. *Auprès de ma blonde* se satisfaisait d'une allusion, en ouverture du premier acte¹⁷⁶⁷. Le film lui accorde une importance autrement plus grande. Hitler y apparaît une première fois, en 1924, comme une allégorie de la guerre, silhouette sans visage filmée de dos, reconnaissable grâce au travelling avant isolant le

¹⁷⁶⁵*Ibid.*, p. 171.

¹⁷⁶⁶*Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁶⁷ACHARD M., *Auprès de ma blonde*, p. 12.

manuscrit de *Mein Kampf* qu'il écrit en prison (80 min. ; phot. 11 et 12). Sur l'appui de sa fenêtre, « deux colombes sont posées. Elles s'envolent¹⁷⁶⁸. » En 1938, Hitler se réduit à une voix, énonçant le discours de Munich transmis par un poste de radio (102 min.). Christian, ultime rejeton de la famille Froment, refuse d'abord de l'entendre : « On s'en fiche du discours¹⁷⁶⁹... » Les étudiants français, réunis pour fêter leurs diplômes, rivalisent de mots d'esprit : « Il a encore dû manger du lion./Penses-tu ! Il est végétarien¹⁷⁷⁰. » Alors que tous s'approchent de la radio, Christian s'isole sur le balcon avec sa fiancée, Nicole, pour lui conter fleurette. Mais la fin de leur échange est perturbée par la voix du chef nazi :

Christian. - Nous ne dépendons que de nous... et personne ne peut rien contre notre bonheur...

Nicole. - C'est désagréable cette voix...

En effet, depuis quelques instants, le discours annoncé se fait entendre à l'intérieur de la chambre. C'est un des échanges les plus violents d'Hitler, ponctué de salves et d'acclamations.

Le poste de radio, et la voix inhumaine du loufoque de Munich.

FONDU

Le millésime de 1939 monte dans l'écran¹⁷⁷¹.

Ni les traits d'esprit, ni les échanges galants (assez faibles les uns comme les autres, il est vrai) ne sont de taille face au discours fasciste qui en brouille l'écoute, les réduit au silence et finit par obstruer le cadre, via le poste de radio filmé en très gros plan (phot. 17 et 18). L'art du contrepoint sonore, dans lequel Duvivier est tôt passé maître, s'applique ici de manière démonstrative. Ce constat suscite deux remarques. La première : ce qui rend cette « voix inhumaine » peut être aussi bien l'idéologie qui l'anime que la pure altérité de son énonciateur, Allemand d'autant plus facilement réductible à la sauvagerie que le sens précis de son discours échappe à la majorité des spectateurs, que son ton est violent. La seconde : en constatant l'inefficacité des discours conventionnels face au fascisme, le film pointe sa propre inanité.

Rattrapé par l'Histoire, il ne put de toute façon sortir avant l'Occupation, qui signa bien entendu son interdiction. Réfugié au Etats-Unis, Julien Duvivier tenta de faire venir une copie du film, dont il déclara à Marcel Achard qu'il

pourrait servir notre cause ici ! Tu ne peux savoir combien nous sommes tristes ici de ne pouvoir rien faire comme propagande. Je n'insiste pas sur la façon avec laquelle les Américains nous jugent. [...] Ah ! Si j'avais le film, quel tremplin il serait ! quel moyen de retrouver l'opinion ! quel prétexte à parler des qualités des gens de chez nous¹⁷⁷²!

La seule copie ayant échappé à la destruction partit pour les États-Unis, où le film sortit en 1943. Il y fut mal reçu, douchant les espoirs de Duvivier. Le *New York Times* déplora que

¹⁷⁶⁸Découpage technique d'*Untel père et fils*, p. 147.

¹⁷⁶⁹*Ibid.*, p. 181.

¹⁷⁷⁰*Ibid.*, p. 182.

¹⁷⁷¹*Ibid.*, p. 183.

¹⁷⁷²DUVIVIER J., lettre adressée à M. Achard, datée du 22 août 194[?]. BnF, fonds Achard, Correspondance : relations avec l'étranger.

globalement, le film manque d'intérêt et de continuité dramatique. Sur un rythme effréné, il égrène les décades, mais sans ligne directrice forte. Plus ennuyeux, son ton est essentiellement défaitiste et mélancolique, reflet d'une tristesse profonde qui ne convient guère à l'esprit de la France Combattante d'aujourd'hui. Si le comportement de la famille montrée est symptomatique de celle de la France d'avant-guerre alors il n'est guère étonnant que la défaite du pays ait été aussi soudaine¹⁷⁷³.

Quand *Untel...* sort enfin en France, en 1945, l'accueil est tout aussi tiède. Les critiques déplorent les poncifs, la faiblesse de la propagande ou l'omission d'épisodes essentiels (l'affaire Dreyfus, le Front populaire). Au passage, René Jeanne signale, dans *France au combat*, la proximité entre le scénario et certains aspects du roman *Paris* (1898) d'Émile Zola. Dans les deux œuvres, les protagonistes se nomment Froment, sont d'origine provençale et domiciliés à Montmartre, près du Sacré-Cœur en construction. Mais c'est pour conclure à l'éclatante supériorité du roman¹⁷⁷⁴.

6.3.3 *Ceux du Tchad* (1948)

Six mois après la sortie française d'*Untel...*, Achard est associé à un projet partageant avec le film de Duvivier plusieurs aspects : un genre (la fiction historique engagée), des thèmes (la guerre, l'unité nationale, les colonies) et une réception compliquée. Dans une certaine mesure, *Ceux du Tchad* en constitue un prolongement plus convaincant, mais également plus problématique, et ce dès sa genèse.

À l'origine, une pièce de théâtre en un acte est commandée par l'association des anciens combattants de la deuxième division blindée (créée par le maréchal Leclerc) et jouée à son profit le 4 mai 1946. Elle ne sera jamais reprise. En 1948, le producteur Pierre Thébaud propose à Achard d'en tirer une adaptation filmée, où seul Jean Marais reprend son rôle. Elle doit intégrer le long métrage *Leclerc*, réalisé par Georges Régnier, toujours à la demande de la deuxième division. À la suite d'un conflit entre la deuxième division et Régnier, ce dernier est remplacé par un second réalisateur tout aussi obscur, André-Jean Salesse-Lavergne, qui décide de faire un film de montage, et de supprimer la scène écrite par Achard. Elle est alors transformée en un court métrage autonome dont ce dernier se voit attribuer l'entière paternité : aucun réalisateur n'est crédité au générique. Sa présentation officielle en première partie de *Leclerc*, le 23 novembre 1948, suscite plusieurs polémiques. Salesse-Lavergne et le compositeur, qui n'apprécie guère la reprise dans le court métrage de la musique épique composée pour le long, veulent faire interdire cette première partie. Dans *Le Monde*, Michel Droit se montre cinglant :

Pourquoi faut-il qu'à une réalisation d'une telle grandeur, et qui se suffirait pourtant à elle-même, on ait cru bon d'ajouter un prologue : Ceux du Tchad, écrit dans un ton absolument faux par Marcel Achard et défendu par des comédiens qui paraissent singulièrement pâles auprès des acteurs authentiques de l'épopée¹⁷⁷⁵ ?

Ancien résistant, gaulliste de la première heure, correspondant de guerre des armées alliées,

¹⁷⁷³Citation reprise du site : <http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/duvivier/filmo/untelpf.htm>.

¹⁷⁷⁴*Ibid.*.

¹⁷⁷⁵DROIT Michel, *Le Monde*, 26 novembre 1948. Repris, comme les détails concernant la production du film, dans une lettre adressée par André-Paul SALESSE-LAVERGNE à M. Achard, datée du 12 décembre 1948. BnF, fonds Achard, Cinéma C-E, *Ceux du Tchad*.

Droit a peu goûté la fable engagée proposée par un homme condamné pour collaboration quinze jours avant la première représentation de la version théâtrale de *Ceux du Tchad*, et qui, en dépit de l'annulation de la sentence, demeure compromis aux yeux de beaucoup. Au delà du contexte, les discours explicitement politiques ne surgissent généralement dans le théâtre achardien que pour être aussitôt mis à distance, dans *Malborough...* comme dans *Mademoiselle de Panama* où une vibrante tirade appelant à la souscription nationale est immédiatement sanctionnée par le personnage éponyme : « Les paroles... le mal qu'on fait avec les paroles¹⁷⁷⁶. » En écrivant une fiction consacrée à la résistance, en la signant puis en acceptant qu'elle soit associée à un film d'archives, Achard propose de fait une réécriture de l'Histoire qui est autant autobiographique que cinématographique. Voilà pourquoi elle peut être considérée comme une falsification :

Un poste de tirailleurs sénégalais, près de Fort-May, le 20 août 1940, deux mois après l'armistice et l'appel du général de Gaulle. Trois officiers se demandent s'ils doivent obéir à Pétain ou rejoindre de Gaulle. Le commandant Bruneau survient et fait l'éloge du colonel Leclerc : tous rejoignent la résistance.

Cette action minimale est située dans un unique décor clos dont l'articulation avec l'extérieur (une découverte évoquant un paysage africain) est à la fois conventionnelle et significative, comme dans le second épisode colonial d'*Untel...*, dont est soulignée *a posteriori* l'inspiration théâtrale. En ouverture, un premier raccord regard relie maladroitement les *stock-shots* coloniaux présentés en générique et le décor en studio. Lui répond un second regard, jeté par un soldat africain muet passant à l'extérieur au début du film :

Les trois lieutenants sont assis autour d'une table.

Le lieutenant Dangenne (Jean Marais). - *Nous sommes le 20 août, l'armistice est signé depuis deux mois... Il nous faut attendre parce que nous sommes foutus, il paraît que la France est foutue, tu te sens foutu toi ?... Moi je me sens pas foutu du tout. Si peu que ce soit, je suis tout de même un peu la France !*

Insert : plan de l'indigène passant derrière la fenêtre et jetant un regard à l'intérieur.

Dangenne. - *Vous avez vu son regard ?*

Le lieutenant Gardère (Robert Berri). - *Oui, et je peux pas dire qu'il me fait plaisir.*

Dangenne. - *Ils n'y comprennent plus rien. Ils ont l'impression que la France les lâche. Ils n'en parlent pas mais... Ils nous donnent une leçon terrible. Eux, ils sont fidèles, ils ont encore confiance. On leur dit, on leur répète que si nous en sommes là, c'est de notre faute, et ils n'y croient pas. [...]*

Gardère. - *Ils sont vraiment français ces petits gars là. Pour jouer la Marseillaise sur un piano, il faut les touches blanches et les touches noires.*

Le commandant Bruneau (Henri Rollan) survient.

Les deux regards disent combien l'espace des colons et celui des colonisés sont juxtaposés sans participer d'une même logique. Au delà des difficultés matérielles, résultant de l'éloignement tant géographique que temporel entre espaces de la fiction et de sa production donc déjà significatives, s'opère une involontaire mise à nu des contradictions de la pensée

¹⁷⁷⁶Achard M., *Mademoiselle de Panama*, I, 5, p. 24.

coloniale. Le documentaire se raccorde mal à la fiction ; le découpage des plans et l'organisation du discours contredisent l'affirmation de la pleine appartenance de l'indigène à la nation. Or, ce dernier ne pénètre jamais dans l'espace théâtralisé dédié à l'énonciation. Son expressivité ne passe que par un regard fugitif que prétendent ensuite traduire les Européens, en rapportant à la troisième personne un discours grammaticalement et symboliquement dépersonnalisé : sa parole est confisquée, son humanité relativisée, la métaphore du piano démontrant que l'axiologie raciale binaire prégnante dans l'entre-deux guerre demeure d'actualité.

Si l'idéologie d'avant-guerre perdure, si la mise en scène et le découpage continuent à s'organiser, comme dans *Untel...*, autour du principal orateur (Bruneau), le discours de ce dernier est pourtant pleinement achardien, au point de laisser déjà entendre la rhétorique et le rythme qui seront ceux du général de... dans le film d'Ophuls. Le dialoguiste concilie la commande et son invention propre, la propagande et la subtilité :

Pendant la première partie du discours, un lent travelling se rapproche du commandant Bruneau, du plan de demi-ensemble au plan rapproché.

Bruneau. - *Je vais vous placer en face de votre destin... (À Dangenne) Je sais que votre père a pris parti contre le général de Gaulle mais vous n'êtes pas obligé de partager les opinions de votre père... Vous ne connaissez pas le colonel Leclerc. Je le regrette pour vous. Son regard est une chose extrêmement satisfaisante. Qui m'a satisfait en tout cas. Pleinement. Il est insoutenable. J'aime beaucoup les regards insoutenables. Pour me résumer, je suis de l'avis du colonel Leclerc. [...]*

Je ne veux pas d'enthousiasme : l'enthousiasme ne dure pas. Je veux, je vous demande une conviction tranquille, une certitude... Je veux que même si on est ingrat, oublieux, léger – la légèreté est une qualité française messieurs – vous puissiez vous en foutre et vous dire : j'avais raison. J'ai toujours eu raison. J'ai été les premiers qui ont eu raison. Voilà, c'est tout ce que j'avais à vous dire. Messieurs.

Bruneau quitte la pièce.

L'alliance paradoxale de la rhétorique belliciste – ici débarrassée de l'unanimité qui lestait *Untel...* comme du contrepoint sarcastique des pièces historiques – et d'un art de l'inflexion accompli dès *Domino* nous semble parfaitement réalisée quand le dialoguiste développe ici les motifs du regard ou de l'enthousiasme. Le rythme est à la fois martial (marqué par la juxtaposition de brèves propositions), pleinement dramatique (pensé en fonction d'un enjeu) et poétique : cet enjeu s'exprime grâce au style.

La première partie du discours se resserre progressivement autour d'un motif métonymique, le regard de Leclerc, et d'un adverbe (« Pleinement ») isolé dans une phrase nominale afin de traduire formellement la densité et l'intensité de ce regard. Ce resserrement métonymique s'accompagne d'un resserrement progressif du cadre. Il s'approche du visage, et du regard, du locuteur, qui devient un relais discursif et visuel de Leclerc. Puis, le rythme croissant des propositions revient à l'expansion initiale, en même temps que l'opacité du regard « insoutenable » comme de l'engagement (l'étrange antithèse des sentiments de part et d'autre de « Pleinement ») laisse place à l'explicitation : « Pour me résumer, je suis de l'avis du colonel Leclerc. » Systole puis diastole rythmiques et sémantiques.

Dans la seconde partie du discours, Achard part de l'évidence – l'enthousiasme attendu de

tout soldat gagné à la cause nationale – pour immédiatement la refuser, en plaçant cette fois-ci l'expansion rythmique au centre : une phrase complexe (syntaxiquement et sémantiquement) en constitue le cœur. Elle est encadrée par des répétitions (des termes « veux » puis « raison ») qui martèlent quant à elles des évidences qu'il ne s'agirait pas d'oublier : au delà du détour célébrant et illustrant la finesse de l'esprit gaulois, la victoire est affaire de certitude.

La maîtrise rhétorique s'affirme le mieux quand elle n'est plus motivée par l'urgence historique mais par celle, toute personnelle, de réaffirmer une position nationale et auctoriale. Le discours d'un personnage martial et dénué d'ambiguïté, qui n'a *a priori* rien à voir avec son auteur, est si parfaitement ciselé que ce dernier parvient à y imprimer sa marque. Cette perfection a pu alimenter l'ire de Michel Droit, furieux de constater combien l'engagement semble être, pour Marcel Achard, davantage affaire de rhétorique que de patriotisme, de fiction que d'Histoire. De ce point de vue, *Ceux du Tchad* peut être rapproché de *La Sainte Russie* : à l'uchronie d'avant-guerre répond une falsification, dans l'absolu plus convaincante que les discours engagés d'*Untel...*, s'ils ne partageaient pas une réception à contre-temps.

Anachronique, décalé ou hésitant, le rapport entretenu par Achard avec l'Histoire est surtout remarquable par son oblicité, qu'il s'agisse de la profession attribuée à ses protagonistes (davantage motivée par son potentiel expressif que par sa vérité sociale), ou du recours récurrent à la métaphore théâtrale, en passant par les stéréotypes alimentant la complicité avec le public le plus large sans jamais être trop radicalement remis en question. Ainsi se crée une tension entre des aspects contradictoires. D'un côté, s'impose la séduction exercée par l'américanisation du pays ou l'émancipation de la femme ; la reconnaissance vertueuse de l'appartenance de l'Autre à la nation ou de sa pleine humanité. De l'autre, transparait le danger associé à l'abandon des valeurs traditionnelles et à l'ouverture au monde, au-delà des frontières nationales ; l'expression xénophobe. Peut-être le succès de Marcel Achard, en particulier pendant les années trente, s'explique-t-il par l'écho que cette hésitation a rencontré chez le public et les critiques : de ce point de vue, elle constitue déjà un témoignage sur son époque.

Quand cette tension est placée au centre du projet, grâce à la collaboration avec Stroheim, Chenal, Moguy, Grémillon ou Ophuls, elle suscite une dynamique qui peut assurer la pertinence et la pérennité de l'œuvre. Quand elle émerge sans être suffisamment assumée – c'est le cas dans *Gribouille* ou *Untel père et fils* – l'œuvre se réduit rapidement à une archive, qui peut être élargie en englobant les différentes étapes de la genèse. Pour autant, la dichotomie entre œuvres consciemment et inconsciemment historiques rencontre rapidement ses limites. Sans doute une œuvre aussi accomplie que *Madame de...*, portant sur les représentations sociales et de genres un regard aigu, tire-t-elle sa richesse d'une ambiguïté, d'une irrésolution qui dépasse ceux qui l'ont créée justement parce qu'elle en intègre les limites et les aveuglements. Le film peut tirer parti de la tension inhérente à sa genèse collective, à condition de ne pas être tiraillé entre des intentions trop radicalement contradictoires.

Chapitre 7

TENSIONS AUTOUR DU FILM

Rapprocher les films de leur contexte historique va de soi. Les rapprocher du contexte de création confronte à d'autres difficultés. Contrairement aux monographies historiques, le corpus génétique (scénarios, correspondances ou articles de presse) compose moins un savoir qu'un semis d'indices, épars et fragmentaire. Si toute analyse implique de mettre en relation, elle doit ici lancer une succession de paris et d'hypothèses, et se résoudre parfois à pointer ses manques. Par ailleurs, en concentrant son attention sur ce qui, dans l'œuvre, renvoie à sa genèse ou à sa poétique, donc en l'appréhendant comme un palimpseste ou une mise en abyme, le chercheur privilégie parmi toutes ses facettes la plus proche de la formation qu'il a reçue, et partant la plus suspecte. Si toute œuvre témoigne de sa genèse, toutes ne sont pas voulues par leurs auteurs comme réflexives.

Plusieurs facteurs imposent pourtant ce rapprochement, dans un contexte culturel marqué par l'influence de Pirandello, fondamentale pour Achard. La réflexivité exacerbée du théâtre pirandellien a renouvelé le projet mimétique, d'abord au théâtre puis au cinéma, renversant, plus nettement encore que le théâtre baroque, la métonymie assimilant la scène à un *analogon* du monde sensible : non seulement le monde peut à son tour être envisagé comme scène, l'identité comme rôle, mais la frontière séparant traditionnellement l'acteur de son personnage, le créateur de ses créatures ou la scène de la salle vacille. L'auteur exploite cette porosité en projetant dans la fiction des débats portant sur sa genèse même : *Ce soir on improvise* ou l'adaptation cinématographique de *Six personnages...* revendiquent la primauté de l'auteur (cf. *supra* 1.2.2). Certains des scénarios écrits par Marcel Achard prolongent le projet pirandellien. Leur ambition aboutit quand des cinéastes se montrent capables de la relayer, ou quand il réalise lui-même *La Valse de Paris*. La réflexivité s'y manifeste à des degrés variables. Explicite et fondamentale dans *Une étoile disparaît* ou l'adaptation du *Corsaire* qui propose une mise en abyme aporétique¹⁷⁷⁷ (le tournage diégétique fait écho à celui du film même), elle devient partielle dans *Félicie Nanteuil* (la mise en abyme demeure simple et ponctuelle). La réflexivité trouble la *mimésis* mais en approfondit également les enjeux : rendre compte de l'instabilité et de la complexité du monde permet d'en proposer un reflet plus juste.

Par ailleurs, la carrière cinématographique d'Achard se déroule dans un contexte tendu. Des producteurs et des créateurs (scénaristes, cinéastes, acteurs) s'affrontent afin de prendre le contrôle du film. Les projets situés dans l'univers du spectacle l'évoquent, même s'ils sont souvent peu connus parce qu'inachevés – l'adaptation du *Corsaire*, le générique de la version ophulsiennaise de *Mam'zelle Nitouche* – ou perdus : *Une étoile disparaît*. *La Valse de Paris* et *Félicie Nanteuil* ont connu un sort plus heureux, même si la notoriété toute relative de leurs auteurs, Marcel Achard et Marc Allégret, en limite la diffusion. Pendant une dizaine d'années,

¹⁷⁷⁷LIMOGES Jean-Marc, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », article extrait de sa thèse sur la mise en abyme et la réflexivité en littérature et au cinéma, repris pour le colloque *De l'autre côté du miroir : Translations, déplacements, adaptations*, Société des Études supérieures du Département d'Études françaises (la SESDEF) de l'Université de Toronto, 8 avril 2005. Disponible en ligne : http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/pages/2005/articles/limoges_2005.pdf.

à partir du milieu des années trente, l'évolution de leur relation personnelle et professionnelle gagne pourtant à être suivie – à travers leur correspondance, leurs contrats, les génériques, parfois les films mêmes qui s'en font l'écho – afin d'offrir un éclairage sur l'évolution de la hiérarchie auctoriale au cours de cette période.

Enfin, le rapport dialectique entre l'œuvre et ses parties trouve remarquablement à s'appliquer au cinéma, dont le mode de production soumet une batterie de collaborateurs à une ou des autorité(s), sans que puissent être totalement abolies leurs divergences artistiques, culturelles ou idéologiques. Le film constitue le produit, instable par nature, de ce dialogue, dont il peut conserver le témoignage : dans la cohabitation entre ses composantes ; dans certaines de ses béances ou de ses hésitations ; dans le traitement d'un dialogue susceptible, plus clairement que toute autre composante, de refléter les débats ayant présidé à sa genèse. Issu d'un dialogue, dialectique dès qu'il atteint au beau adornien¹⁷⁷⁸, le film parlant recourt à un dialogue diégétique que son auteur voudrait fondamental quand le cinéaste l'envisage plutôt comme une composante. S'il permet l'expression d'un conflit dramatique, le dialogue est également l'objet de tensions génétiques, deux échelles qui se confondent dans les films les plus explicitement réflexifs.

7.1 Guerre de position : qui est l'auteur ?

7.1.1 « La lumière est dans le texte et pas ailleurs »

Avant de toucher le cinéma, la crise auctoriale a éclaté au théâtre en même temps qu'a été inventé le metteur en scène, à la fin du XIX^e siècle. Marcel Achard y a été confronté en collaborant avec Charles Dullin puis Louis Jouvet, même si ces deux metteurs en scène n'adoptèrent pas les positions plus radicales de Gaston Baty. À partir des années trente, le dramaturge consolide sa position en se repliant vers un théâtre plus conventionnel, teinté de modernisme mais refusant les ruptures de l'avant-garde. Il se tourne également vers le cinéma, où la crise éclate dès le premier film auquel il est associé, *Jean de la Lune*. Il est donc impliqué dans des débats contemporains auxquels il a déjà pris part en tant que critique, évaluant la part prise par le scénariste ou le réalisateur à la réussite d'un film. Comme l'a rappelé l'exposé diachronique proposé en introduction, la lutte entre scénaristes, réalisateurs et producteurs se poursuit tout au long des années trente, dépassant régulièrement la sphère artistique pour se déplacer vers les terrains économique ou judiciaire.

Aujourd'hui, ces débats demeurent d'actualité. Faute d'avoir reçu une définition stable et consensuelle, la notion d'auteur est régulièrement remise en cause ou questionnée, dans son articulation avec l'œuvre ou les collaborateurs. Si la nature collective de la création cinématographique doit être prise en compte, il n'est pas question de barrer d'un trait une politique des auteurs qui a souligné le rôle central du réalisateur, y compris quand il était écarté du processus d'écriture. La problématique proposée en introduction du premier numéro de la revue *Création collective au cinéma*, issue du projet de recherche éponyme associé à l'université de Toulouse, signale que la recherche contemporaine sur l'auctorialité gagne à envisager simultanément ces deux aspects : « comment accueillir la part esthétique des

¹⁷⁷⁸ ADORNO T., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 257.

collaborateurs du cinéaste, qu'ils soient techniciens, acteurs, producteurs, sans nier la figure de l'auteur-réalisateur-dramaturge et son rapport privilégié à l'œuvre¹⁷⁷⁹ ? »

Cette problématique contemporaine évacue deux préoccupations qu'Achard aurait considérées comme essentielles : la continuité entre les auctorialités théâtrale et cinématographique lui interdit de perdre sa primauté en changeant de média ; et partant, le scénariste considère le plus souvent le réalisateur comme un collaborateur, tout en déplorant que la dispersion des collaborations menace avant tout son auctorialité propre :

[Au cinéma] *L'auteur ne peut exprimer à l'écran qu'une petite partie de ce qu'il voudrait. Et puis la réalisation technique, mécanique si vous voulez, exige de nombreux concours. La part de création de chacun se délimite difficilement. Il y a des responsabilités financières énormes, dont il faut tenir compte*¹⁷⁸⁰...

Sans doute la difficulté à envisager positivement la création collective, en dehors de sa soumission à la loi de l'auteur¹⁷⁸¹, découle-t-elle de la comparaison récurrente, et faussée par un certain nombre d'*a priori*, entre les sphères littéraire et théâtrale d'un côté, cinématographique de l'autre.

Le dramaturge se veut poète, refusant de distinguer les écritures théâtrale et littéraire¹⁷⁸². Après l'éthos du dramaturge, celui du scénariste se construit à partir de ce postulat. Il est censé assurer une position plus solide car « une pièce reste avant tout l'œuvre d'un seul : de l'auteur », tandis que le metteur en scène ne doit pas avoir d'« autre souci que d'aider à l'expression même de la pensée de l'auteur¹⁷⁸³ ». Le dramaturge demeurerait fondamentalement un écrivain, maîtrisant une écriture au singulier que les meilleurs metteurs en scène sauront ne pas trahir. Dans les nombreux conférences qu'Achard consacre au théâtre au cours des années quarante à cinquante, le metteur en scène est d'ailleurs le grand oublié, qu'il signale que « les deux collaborateurs indispensables de l'auteur de théâtre [sont] les comédiens et le public¹⁷⁸⁴ » ou ne crédite Dullin de la réussite de leur première collaboration, *Celui qui vivait sa mort* (1923), que pour son talent d'interprète¹⁷⁸⁵. Au sujet du théâtre de Maeterlinck, il use d'une formule frappante : « la lumière ne doit pas venir des projecteurs. La lumière est dans le texte [...] La lumière est dans le texte et pas ailleurs¹⁷⁸⁶. » Il oublie que Dullin ou Jovet ne se contentèrent pas de concrétiser ses textes et n'hésitaient pas à suggérer des modifications ou à en infléchir la signification. Il minore le caractère collectif de l'instance de production théâtrale, qui fait aujourd'hui consensus¹⁷⁸⁷ : comme au cinéma, le narrateur fondamental ou monstateur dramatique renvoie à une pluralité d'interventions¹⁷⁸⁸. Ce constat, joint à une meilleure prise en compte de la représentation, impose désormais de distinguer l'art théâtral du phénomène littéraire proprement dit, et justifie son rapprochement avec le cinéma parmi les arts du spectacle.

¹⁷⁷⁹BONHOMME B., LABROUILLÈRE I., LACOSTE P., *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁸⁰ACHARD M., propos repris par J. LORCEY, *op. cit.*, p. 392.

¹⁷⁸¹En introduction, nous reprenons à ce propos le constat de M. BRANGÉ (*op. cit.*, 2014, p. 46) signalant que les dramaturges, dont L. Pirandello, quand ils se projettent vers le cinéma, « retiennent plus le rôle total attribué au créateur que la création d'une nouvelle communauté ».

¹⁷⁸²ACHARD M., « Hernani - Conférence de M. Marcel Achard », p. 500.

¹⁷⁸³Id., propos repris par J. LORCEY, *ibid.*.

¹⁷⁸⁴Id., *Conférence sur le théâtre*, après 1957, p. 5.

¹⁷⁸⁵Id., *Conférence sur le théâtre avec Pierre Fresnay*, p.17.

¹⁷⁸⁶Id., *Conférence sur Maeterlinck*, 1962, p.4.

¹⁷⁸⁷PAVIS P., « auteur dramatique », in *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁷⁸⁸GAUDREAU A., *Du littéraire au filmique*, p. 87.

Marcel Achard a dû pressentir ce constat en collaborant avec trois metteurs en scène appartenant au Cartel des quatre. Mais il préfère le tenir à distance. L'art dramatique demeure fortement arrimé à la littérature afin de fournir un repère stable, comme l'attestent aussi bien ses déclarations que son entrée à l'Académie française, à la fin des années cinquante. Il n'est pas le seul. Sa position témoigne d'un contexte tendu plutôt que d'une cécité personnelle. En 1937, alors que sa carrière est davantage tournée vers l'écriture scénaristique, les textes polémiques publiés par Henri Jeanson ou Fernand Crommelynck montrent que les tensions entre dramaturges et metteurs en scène demeurent vives : le rôle du metteur en scène, répond Jeanson à Gaston Baty qui revendiquait son apport créatif, « n'est ni d'ajouter ni de restituer. Il est quelquefois de retirer, de soustraire, d'"indéfinir" » car « le plus grand metteur en scène n'égalera jamais dans ses réalisations les rêves, les imaginations du plus humble de ses spectateurs¹⁷⁸⁹ », affirmation qui rejoint le reproche adressé par Achard, deux ans auparavant, à Max Reinhardt pour son adaptation de *Songes d'une nuit d'été*¹⁷⁹⁰. Quant à Crommelynck, il reproche à ses metteurs de scènes d'abîmer non seulement ses œuvres, mais un dispositif théâtral éprouvé, fondé sur la distance et une artificialité assumée mais discrète¹⁷⁹¹.

Il faut prendre acte d'une part du refus de sortir l'art dramatique de la sphère littéraire, d'autre part d'un contexte opposant des dramaturges opérant également comme scénaristes et dialoguistes¹⁷⁹² à des metteurs en scène interventionnistes, afin de mesurer la complexité de la position adoptée par Achard. Il ne suffit pas, comme nous l'avons fait juste à présent, de constater la versatilité de son discours théorique puis d'en identifier les probables causes : conciliation entre les héritiers du muet et les promoteurs du parlant, constat pragmatique d'une auctorialité cinématographique fluctuant en fonction des projets, impasse d'un essentialisme des arts remis en question par la singularité des démarches, hiatus entre la pensée théorique et la nécessité de se ménager une position durable au sein du système de production français... Au delà de ces motivations internes à la sphère cinématographique, Achard peine à se projeter dans cette sphère sans y transposer un éthos construit à partir de références littéraires héritant d'une conception archaïque de l'auteur et du langage, teintée de romantisme et d'idéalisme. Comme Pirandello, Jeanson ou Crommelynck, il se résout mal à devoir passer par un intermédiaire pour atteindre son public. Le refoulement du metteur en scène, dans ses conférences sur le théâtre, est également à l'œuvre dans sa conférence de 1935 consacrée au cinéma comme dans la fable imaginant, quarante ans plus tard, un cinéma sans metteur en scène (cf. *supra* 3.3.2). Cette fable et le théâtre de Maeterlinck sont associés à un même fantasme : celui d'un langage capable de projeter sa lumière sans intermédiaire. Achard est conscient du caractère chimérique d'une telle posture, surtout quand elle est transposée vers un art, le cinéma, dont il a su rapidement pointer ce qui le distingue du théâtre et de la littérature. Dans ses textes critiques comme dans la conférence qu'il consacre après 1938 au cinéma français, les spécificités de l'organisation de la production cinématographique et le rôle essentiel du cinéaste sont reconnus.

Comparé à l'éthos d'un Jeanson, qui adopte des contours cohérents tracés à coups d'avis tranchés, celui d'Achard est donc singulièrement flottant : les enjeux de pouvoir sont alimentés, au delà des considérations pragmatiques, par des utopies ; il se projette vers un champ cinématographique désirable en revendiquant des prérogatives dont il souligne pourtant la fragilité. Sa situation correspond, de ce point de vue, à la paratopie qui serait,

¹⁷⁸⁹JEANSON H., « Le Rêve de M. Gaston Baty », *Marianne*, n°226, 17 février 1937, p. 15.

¹⁷⁹⁰ACHARD M., « *Le songe d'une nuit d'été* », art. cit.

¹⁷⁹¹CROMMELYNCK Fernand, « Le chercheur de trouvailles », *Marianne*, n°233, 7 avril 1937, p. 13.

¹⁷⁹²Après avoir été acteur dans plusieurs films muets, Crommelynck mène une carrière de scénariste-dialoguiste entre 1925 et 1955. Son principal titre de gloire est d'avoir écrit les dialogues du *Roman de Werther* (1938) de Max Ophüls.

selon Dominique Maingueneau, le lot de l'écrivain : « L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie¹⁷⁹³. » Elle est d'autant plus paratopique que l'auteur du Boulevard littéraire veut occuper au sein du champ cinématographique une place centrale qu'il sait légitimement contestable, qu'il revendique cette place au nom de la littérature tout en affirmant la distinction du cinématographique et du théâtral, ou qu'il devient le représentant d'un verbe dont il pointe les insuffisances. En cela, l'auteur ressemble à certains de ses personnages masculins (Jean de la Lune, Domino ou Polo dans *Colinette*) refusant obstinément l'évidence pour lui préférer un idéal rêvé. Sans rappeler tous les paradoxes découlant de cette position intenable, et que nous avons rencontrés régulièrement, il paraît important de la garder en mémoire avant de nous pencher sur les stratégies mises en place par Marcel Achard pour évoluer au sein d'un espace instable.

Le scénariste-roi des années trente est donc un artiste en crise, crise externe (sa position est contestée) mais également interne (lui-même clame et conteste tour à tour sa légitimité, selon qu'il porte la casquette du scénariste-dialoguiste ou du critique). Il va pourtant devoir défendre sa position pied à pied et tenter de contrôler les films auxquels il collabore depuis la marge. Il retrouve ainsi au cinéma des débats initiés au théâtre : qui est l'auteur du film, du scénariste ou du réalisateur ? Qu'est-ce qu'un auteur ? Quelle légitimité possède l'auteur-scénariste aussi longtemps qu'il se refuse à devenir auteur-réalisateur ? Quelles représentations sont associées aux figures (auteur, cinéaste, producteur, acteur) et concepts (écriture, mise en scène, dialogue) rattachés à l'auctorialité ? Comment les documents de travail puis le film achevé en témoignent-ils ?

7.1.2 Champ de bataille

Comme l'a souligné Paul Valéry, l'apparente unité de l'œuvre littéraire n'est qu'un leurre dans la mesure où elle est issue d'une « fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement. Elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers, d'incidents inattendus ; une sorte de combinaison de points de vue originellement indépendants les uns des autres¹⁷⁹⁴ ». Ailleurs, il précise que :

la réalité de l'exécution de cet ouvrage est faite d'innombrables incidents intimes ou accidents extérieurs, dont les effets s'accroissent, se combinent dans la matière de l'ouvrage, — lequel peut devenir à la longue, surtout s'il fut très élaboré et maintes fois repris, un ouvrage sans auteur définissable, — un ouvrage dont celui qui l'eut pu faire d'un seul trait, sans déviations, sans interventions, n'a jamais existé¹⁷⁹⁵.

Ce dialogisme interne, producteur de palimpsestes, s'externalise dans le champ cinématographique à cause de la pluralité des intervenants¹⁷⁹⁶, de la diversité des stades de la création, dont témoigne celle des documents conservés. Il est alimenté par la tension entre une création collective et ses orientations individuelles, ou entre les connotations associées aux

¹⁷⁹³MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 28.

¹⁷⁹⁴LEFEVRE Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926, p. 107-108. Repris par D. FERRER, *Logiques du brouillon, modèles pour une critique génétique*, p. 78. C'est Valéry qui souligne.

¹⁷⁹⁵VALÉRY P., *Vues*, Paris, La Table ronde, 1948. Repris par D. FERRER, *ibid.*. C'est Valéry qui souligne.

¹⁷⁹⁶FERRER D., *ibid.*, p. 128.

arts (théâtre, littérature, musique ou cinéma) comme aux canaux – visuel, verbal, sonore ou musical – dans l'imaginaire des auteurs. Les scripteurs déplorent à toutes les époques¹⁷⁹⁷ d'être insuffisamment reconnus à cause de l'ombre portée des réalisateurs ou des acteurs. Or, cette reconnaissance demeure subordonnée à l'exercice d'un pouvoir. Jean Renoir le rappelle par une formule lapidaire dont Marcel Achard aura mesuré toute la portée lors de l'écriture avortée de *La Marseillaise* : « L'auteur d'un film, c'est le plus fort¹⁷⁹⁸. »

Le rapport de force est d'autant plus intense qu'il se situe dans un contexte qui n'a pas encore basculé nettement en faveur du réalisateur. Le rôle du scénariste demeure central au cours des années trente, parfois considéré comme plus important que celui du réalisateur au sein des binômes créatifs assurant la réussite artistique du cinéma français, en particulier quand il est issu de la sphère dramatique. Dudley Andrew expose cette hiérarchie, et ses implications sur la conception des projets, en l'illustrant justement par l'inégalité de la relation associant Marcel Achard à Marc Allégret dans la seconde moitié des années trente¹⁷⁹⁹.

D'emblée, l'écriture scénaristique est pensée et vécue comme une lutte. La correspondance et les carnets de l'auteur l'évoquent sans fard, et ce dès le projet d'adaptation de *La Vie est belle* relaté comme un drame triangulaire : le scénariste, le producteur et le réalisateur se disputent le pouvoir. L'auteur doit lutter contre les producteurs pour rester associé au projet, contre le cinéaste défini comme un « super hypervisuel », tandis que l'acteur est un adjuvant aussi bienveillant qu'impuissant. Cette triangulation demeure de mise quand Achard collabore avec Allégret, Ophuls ou Duvivier.

Avec Allégret, le drame auctorial éclate tardivement, au moment de l'écriture de *Félicie Nanteuil*. L'écriture des dialogues de *Madame de...* se négocie dans un contexte tendu entre le cinéaste, le dialoguiste et le producteur. Max Ophuls le signale dans une lettre rédigée alors que le tournage vient de débiter :

Mon cher Marcel Achard,

Malgré l'accueil assez froid que vous m'avez réservé chez Alexandre (je l'ai encore sur l'estomac), je vous prie pour le bien du film d'envoyer le plus rapidement possible la scène que nous avons appelée « le bilan ». Nous étions d'accord pour tenir compte des suggestions de Monsieur DEUTSCHMEISTER et de renforcer cette scène en ce qui concerne le jalousie du mari. Je pense qu'il sera suffisant d'ajouter cinq ou six phrases dites avec beaucoup de tempérament.

Je suis certain que les sentiments fâcheux que vous avez envers moi actuellement se dissiperont vite quand nous pourrons nous expliquer tranquillement. Pour le moment, je n'en ai pas le temps, je travaille sans arrêt, mais j'espère dîner avec vous un soir de la semaine prochaine. En attendant je vous prie de bien vouloir me garder votre bienveillance¹⁸⁰⁰.

Dans ses rapports avec ses scénaristes, Max Ophuls souffle le chaud et le froid. En témoignent Ulla de Colstoum, qui évoque sa « gentillesse sans pitié¹⁸⁰¹ », ou Jacques

¹⁷⁹⁷Voir à ce propos les déclarations de G. BRACH (p. 26), J.-C. CARRIÈRE (p. 50) ou N. COMPANEEZ (p. 68) dans l'ouvrage de C. SALÉ, *op. cit.*

¹⁷⁹⁸RENOIR J., *Écrits (1926-1971)*, Belfond, 1974, p. 49. Repris par R. PRÉDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, p. 124.

¹⁷⁹⁹ANDREW D., *op. cit.*, p. 135.

¹⁸⁰⁰OPHULS M., lettre adressée à M. Achard, datée du 20 avril 1953, envoyée depuis Versailles où Ophuls tourne en extérieur. BnF, fonds Achard, Correspondance N-O.

¹⁸⁰¹COLSTOUM Ulla (de), propos repris par C. BEYLIE, *Max Ophuls*, p. 172.

Natanson. Ce dernier écrit les dialogues de trois des quatre films réalisés par Ophuls au cours des années cinquante, *Madame de...* dialogué par Achard constituant la seule exception. Il est donc bien placé pour rendre compte de l'inconfort de la position attribuée au scénariste, tiraillé entre les exigences du cinéaste – qui l'entraîne à sa suite dans une quête tumultueuse, parfois infernale, de l'« antithèse de la convention¹⁸⁰² » – et les attentes des producteurs comptant sur lui pour « tenir Ophuls¹⁸⁰³ », donc le ramener du côté de la norme.

Quand Achard écrit *La Femme et le Pantin*, le drame se resserre pour l'opposer à l'un des co-scénaristes, Jean Aurenche, dont il déplore le « despotisme¹⁸⁰⁴ ». Le départ momentané d'Aurenche, après une énième dispute avec Julien Duvivier, réjouit Achard car cela lui laisse le champ libre pour imposer ses vues¹⁸⁰⁵. Cette co-écriture, davantage que les interventions d'un cinéaste pourtant réputé pour son autoritarisme, semble lui peser. Quant à Aurenche, il met plutôt l'accent sur les conflits l'opposant au cinéaste, qu'il juge responsable de l'échec du film¹⁸⁰⁶. Achard évoque le « duel Duvivier Aurenche¹⁸⁰⁷ », à partir du moment où le second désapprouve la transposition retenue. La phase d'écriture s'apaise à partir de janvier 1958, quand Achard prend seul en charge la révision du scénario puis l'écriture des dialogues. Finalisant avec Duvivier la troisième version du scénario, il peut compter, le 12 janvier, sur l'appui de la star du film : « BB – Le sort du film se décide. Je gagne la partie sans efforts¹⁸⁰⁸ ». L'écriture s'achève le 30 janvier¹⁸⁰⁹ après six mois d'un travail parfois pénible¹⁸¹⁰. Au début des années trente, le scénariste néophyte déplorait déjà que son temps de travail soit davantage consacré aux heures de « discussion épuisante¹⁸¹¹ » qu'à l'écriture proprement dite. Ceci souligne l'importance des échanges entre collaborateurs au cours de cette phase assimilée à un duel ou un tournoi de haute volée.

L'analogie sportive se retrouve quand Marcel Achard « perd volontairement » les premiers points d'une partie de ping-pong pour gagner les faveurs du « grand as de la Paramount », avant que sa morgue ne finisse par agacer le scénariste, qui arrache la victoire¹⁸¹². Ou quand il note au dos d'une photographie prise sur le tournage de *L'Étrange Monsieur Victor*, en 1937, qu'il pose avec « le metteur en scène Jean Grémillon mon ancien adversaire (4 rounds, match nul de 1932)¹⁸¹³ ». Le « match » fait certainement allusion à la première rencontre entre les deux hommes, qui faillit s'achever sur un pugilat, comme le rappela Steve Passeur lors de la sortie du film¹⁸¹⁴. La perception du match varie d'ailleurs selon que son commentateur prend le parti du réalisateur, et considère comme Geneviève Sellier que le dialoguiste et l'acteur se

¹⁸⁰²NATANSON Jacques, propos repris par C. BEYLIE, *ibid.*, p. 160.

¹⁸⁰³*Ibid.*

¹⁸⁰⁴Agenda 1957 : 15 juillet. BnF, fonds Achard.

¹⁸⁰⁵Agenda 1957 : 31 octobre. BnF, fonds Achard.

¹⁸⁰⁶AURENCHÉ J., *La Suite à l'écran*, p. 182-183.

¹⁸⁰⁷Agenda 1957 : 2 septembre. BnF, fonds Achard.

¹⁸⁰⁸Agenda 1958 : 12 janvier. BnF, fonds Achard.

¹⁸⁰⁹Agenda 1958 : 6 au 30 janvier. BnF, fonds Achard.

¹⁸¹⁰L'expression « sans joie » ou « sans gaieté » qualifie régulièrement l'écriture de *La Femme et le Pantin* dans les agendas de 1957 et 1958 : 31 octobre 1957 ; 17 janvier 1958.

¹⁸¹¹ACHARD M., lettre adressée à J. Achard, envoyée de Berlin, tampon postal daté du 24 janvier 1931, p. 2. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2. Le même constat se retrouve quand il travaille à New-York en 1931, puis en France en 1932.

¹⁸¹²Id., lettre adressée à J. Achard, envoyée de New York, tampon postal daté du 30 mars 1931, p. 1. BnF, fonds Achard, Correspondance personnelle entre Marcel Achard et Juliette Achard, boîte 2.

¹⁸¹³Id., carte adressée à J. Achard, envoyée de Toulon, tampon postal daté du 7 novembre 1937. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, L'Étrange M. Victor.

¹⁸¹⁴PASSEUR S., « "L'Étrange Monsieur Victor" au cinéma de la Madeleine », *L'Ordre*, 15 mai 1938. BnF, fonds Grémillon, JG 10 (005).

sont ligués contre le cinéaste¹⁸¹⁵, ou du scénariste : Jeanson estimait que Grémillon, armé de ses travellings, malmenait le dialogue de son ami¹⁸¹⁶.

En dehors des séances d'écriture collégiale et des terrains de sport, le combat se déplace sur le terrain institutionnel. À partir de mai 1942, Achard représente, au sein du comité de direction du COIC, les collaborateurs de création. Après-guerre, cela lui vaut d'être accusé de collaboration mais ses amis de jeunesse, Henri Jeanson, Marcel Pagnol et Steve Passeur, poursuivent la lutte. Le premier crée le Syndicat des scénaristes – d'abord domicilié à la même adresse que le défunt COIC, au 92 Champs Élysées – attaché à la défense de leurs prérogatives ; le deuxième préside la SACD, de fin 1944 jusqu'en 1946, qui suit à peu près la même ligne, ne considérant les réalisateurs comme des auteurs qu'à la condition qu'ils soient également scénaristes, ce qui est justement le cas de Pagnol, ou d'Achard pour deux films. Quant à Steve Passeur, après avoir travaillé entre 1937 et 1943 avec des cinéastes qui avaient été des pionniers du cinéma d'auteur muet (Jacques de Baroncelli, Marcel L'Herbier, Abel Gance), il a intégré l'AAF (Association des Auteurs de Films), davantage attachée à la défense des réalisateurs¹⁸¹⁷. La tentative de Jeanson et Pagnol échoue : la commission Escara, chargée de rédiger un projet de loi sur le droit d'auteur, maintient les réalisateurs aux côtés des scénaristes et des compositeurs de la musique originale, dans la liste des coauteurs.

Dix ans plus tard, du 26 avril au 10 mai 1955, Achard rejoint le jury du festival de Cannes, présidé par Pagnol. Au milieu du festival, le 2 mai, il reçoit de Jeanson, qui souhaite influencer sur la composition du palmarès, le télégramme suivant : « Les scénaristes sont les seuls auteurs des films fais en sorte qu'on le sache amitiés : Henri Jeanson¹⁸¹⁸ ». La Palme d'or est attribuée à l'unanimité à *Marty*, réalisé par le terne Delbert Mann et qui porte surtout la marque de l'auteur et adaptateur de la pièce originale, Paddy Chayefsky. Autrement dit, un film de scénariste.

Autrement dit, une manière de placer le scénariste en tête du générique, deux ans avant que la loi du 11 mars 1957 ne fige pour une trentaine d'années les positions : si elle définit conjointement l'auteur de l'œuvre originale, le scénariste et le réalisateur comme les coauteurs de l'œuvre, seul ce dernier partage avec le producteur le « droit de divulgation¹⁸¹⁹ ». Le réalisateur aura finalement, en France, gagné la bataille des auteurs, au grand dam, sans doute, de nos trois mousquetaires combattifs mais finalement défaits, Jeanson, Pagnol et Achard.

¹⁸¹⁵SELLIER G., *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, p. 121.

¹⁸¹⁶JEANSON H., « *L'Étrange M. Victor – Les metteurs en scène indiscrets* », art. cit.

¹⁸¹⁷JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *op. cit.*, p. 127-133.

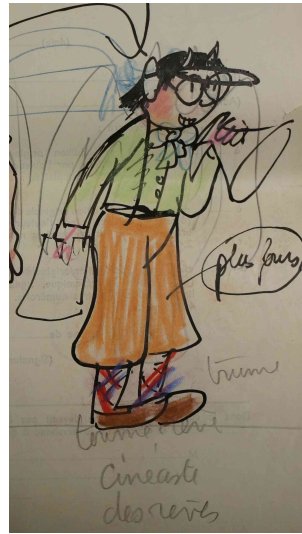
¹⁸¹⁸JEANSON H., télégramme envoyé le 5 mai 1955, de Paris à Cannes. BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (1).

¹⁸¹⁹JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *ibid.*, p. 153.

7. 2 Les forces en présence

7.2.1 Représentations de l'auteur

7.2.1.1 Projections romantiques ou utopiques



Doc. 40 et 41

Deux alter ego de l'auteur : le poète-mousquetaire Gaspard Ferréol interprété par François Périer dans *Le Mal d'amour* (1955) ; Tournereve, cinéaste des rêves dessiné par Jean Eiffel dans *Capitaine Bernheim* (à partir de 1971) [BnF, fonds Achard].

Les représentations que les scénaristes proposent d'eux-mêmes participent à la dramatisation de l'écriture, en particulier quand ils adoptent l'éthos du conquérant. À partir de la fin des années vingt, Jeanson et Achard s'identifient, à travers leur correspondance, avec les mousquetaires de Dumas : Aramis pour le premier, Porthos pour le second¹⁸²⁰. Dès 1933, les deux mousquetaires envisagent de collaborer pour le compte de la London Film qui souhaite les engager pour écrire trois projets destinés à Maurice Chevalier¹⁸²¹. Cette opportunité d'entamer conjointement une carrière anglo-saxonne achoppe, mais transporte l'analogie romantique – le duo amical et

conquérant – dans la réalité. Seul Marcel Achard concrétise ce projet, si bien que de retour des États-Unis, il se projette dans une autre figure romantique : « le Rastignac de ce ce début de siècle » s'écrie « À nous deux maintenant ! » non plus devant le Paris de la Restauration, mais devant Hollywood¹⁸²². Rastignac ou mousquetaire, l'analogie souligne, en dehors de l'ancrage littéraire, l'ambition commune aux dramaturges partis à l'assaut, après la conquête de la citadelle théâtrale, de l'eldorado cinématographique.

À l'heure des premiers bilans, au milieu des années cinquante, l'avatar romantique se réfugie dans la fiction. Pièce rétrospective et nostalgique, *Le Mal d'amour* confond les figures de l'auteur et du mousquetaire (cf. doc. 40) dans un double transparent d'Achard : le poète-mousquetaire Gaspard Ferréol emprunte son patronyme à l'auteur, né Marcel-Augustin-Ferréol. Il est le héros secret d'une histoire occultée, comme le page-rimailleur de

¹⁸²⁰JEANSON H., lettre datée du 12 septembre 1929 ; lettre datable de la fin de 1930. BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (1).

¹⁸²¹Contrat London Film, 1933. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

¹⁸²²Conférence manuscrite consacrée au cinéma hollywoodien, datable de 1935, p. 1. BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau, Conférence sur Hollywood.

Malborough. Dans l'imaginaire achardien, le poète est héroïque mais tragique et méconnu.

Au cours des années soixante-dix, la figure fictionnelle s'éloigne plus encore d'un réel décevant en devenant fabuleuse. Tramesonge, le diabolin-scénariste du conte *Capitaine Bernheim*, « invente les rêves » en s'aidant d'un « énorme grimoire intitulé "La clé des songes" ». Il n'a qu'à écouter le récit de l'héroïne puis à s'isoler avant de réapparaître « au bout d'un moment [...] une bobine à la main¹⁸²³ ». L'auteur est devenu un mage capable de transmuier ses visions en pellicule. Cependant, si l'illustration de Jean Eiffel (cf. doc. 41) accompagnant le texte respecte la description proposée par Achard, celle d'un « diabolin à lunettes » empruntant à son auteur quelques accessoires (pantalon de golf, lavallière et grosses bésicles), Tramesonge est devenu Tournesonge, « cinéaste des rêves ». Médium de la création, il tient dans sa main droite le scénario, dans sa main gauche le porte-voix à travers lequel s'exprime l'autorité du cinéaste. L'utopie de transposition mécaniste des années vingt perdure à cinquante ans de distance sans que soit pour autant tranchée l'hésitation sur la figure la plus à même de l'incarner : auteur offensif imposant son autorité sur le champ de bataille du tournage ou ermite rêveur reclus à l'écart des studios, dans une « humble cabane¹⁸²⁴ » ? scénariste-magicien ou cinéaste des rêves ?

7.2.1.2 Doubles pirandelliens : *Le Corsaire*

Deux films pirandelliens situés sur un plateau de tournage règlent de manière radicale le problème posé par la co-existence du scénariste et du cinéaste. Dans *Une étoile disparaît* (1932), l'absence du scénariste-personnage est compensée par la mise en accusation, grâce à une péripétie imaginée par le scénariste réel, du cinéaste trahi par son œuvre, compromettante archive (cf. *supra* 4.3.3).

Dans la pièce *Le Corsaire* (1938) comme dans son adaptation, dont le tournage a été interrompu par la guerre, c'est l'inverse : il y a deux scénaristes (Cadwell et Rickard dans la pièce située à Hollywood ; Guérin et Le Hertois dans le film transposé en France) mais aucun cinéaste. C'est surtout dans le scénario que cette absence surprend. L'omnipotence du producteur de la pièce, Benjamin W. Ley, respecte la description du système hollywoodien proposée par Achard dans ses articles et conférences. À partir de 1935, Ernst Lubitsch a d'ailleurs cumulé les fonctions de directeur de production et de cinéaste¹⁸²⁵, cumul rarissime : la production d'un film requiert l'intervention d'un réalisateur¹⁸²⁶. Son absence, particulièrement lors du tournage, devient invraisemblable après que le scénario a déplacé l'action en France. Dans *Une étoile disparaît* comme dans *Le Corsaire*, le scénariste et le réalisateur ne peuvent co-exister : la présence de l'un exclut celle de l'autre.

Faute de réalisateur, le scénariste ne rencontre plus d'opposants radicaux. En dépit de sa caractérisation stéréotypée, le producteur – juif américain dans la pièce, russe dans le scénario – n'est pas motivé que par l'argent. Il croit sincèrement au projet, qu'il veut mener à bien sans en trahir l'essence. Face à lui, les deux scénaristes incarnent dans la pièce deux versants antagonistes de l'écriture : Cadwell est en quête du vrai, Rickard du « joli » et du bien-être¹⁸²⁷.

¹⁸²³ACHARD M., « Capitaine Bernheim (?) », texte écrit après 1971, BnF, fonds Achard, Ecrits – articles et conférences (1), p. 20.

¹⁸²⁴*Ibid.*

¹⁸²⁵PÓR K., « Travail collectif et processus industriels : Lubitsch à la Paramount », in *op. cit.*, p. 49-50.

¹⁸²⁶Lors de la création de la pièce, nombreux sont les critiques à ne pas identifier correctement la fonction de Benjamin W. Ley, pourtant présenté comme un producteur dans le texte (*Le Corsaire*, p. 94). La moitié des critiques (rédigées par Georges Le Cardonnel, Charles Méré, Benjamin Crémieux, R.K., Jean Laubespain et Colette) rassemblées dans le recueil conservé à la BnF (R189507) le présentent comme le metteur en scène.

¹⁸²⁷ACHARD M., *Le Corsaire*, p. 96.

Pourtant, c'est Rickard qui célèbre l'impureté du cinéma hollywoodien après que Cadwell en a dénoncé la véralité. L'opposition dialectique entre le beau et le vrai se trouve dépassée grâce à la reconnaissance de cette impureté :

Cadwell, ricanant. - Voilà l'aboutissement de tant de rêves et de tant de poésie ?

Rickard. - Qu'est-ce qui t'indigne si fort ? Si c'était de la poésie qu'il te fallait, tu n'avais qu'à écrire l'histoire d'Evangeline. Personne ne t'aurait trahi que toi. Personne que toi n'aurait trahi Evangéline. Seulement, ce n'est pas ce que tu voulais. Tu n'étais pas assez sûr de tes vers. Cette histoire, tu voulais la raconter à d'autres. Au plus grand nombre d'autres possible. C'est pourquoi tu en as fait un film. Eh bien, à partir de ce moment-là, tu devais t'attendre à tout. Tu savais bien qu'elle deviendrait la proie des crapules ou, en tout cas des hommes d'affaires, puisque tu allais avoir besoin d'argent. Toutes ces conditions louches, toutes ces malversations, toutes ces petites canailleries, c'est tout de même la poésie qu'elles vont servir.

Cadwell, révolté. - Ah ! Tout de même !

Rickard. - D'ailleurs, c'est peut-être un fumier qui nous est nécessaire. Peut-être ne pouvons-nous construire solidement que sur la boue... Il y a peut-être eu des pots-de-vin même à l'origine des cathédrales¹⁸²⁸.

L'échange s'interrompt sans que soit exposé, en dehors des coûts de production, ce qui rend nécessaire le « fumier », la « boue » sur laquelle poussent les films. Mais les auteurs admettent avoir signé un pacte faustien en devenant scénaristes. Ils se colletent avec le concret pour produire une nouvelle poésie, moins singulière mais plus impressionnante et surtout populaire. Qu'Achard lui-même s'exprime à travers le discours de ses avatars ne fait ici guère de doute. Ne concluait-il pas une de ses conférences consacrées au cinéma hollywoodien sur une image similaire ?

Il est bien, il est juste, il est logique que des chefs-d'œuvre soient sortis de tout ce gâchis.

N'est-ce pas avec de la boue qu'on a fait les plus belles statues¹⁸²⁹ ?

Ce pragmatisme co-existe avec l'utopie du scénariste-magicien, débarrassé de l'encombrant relais du réalisateur. En effet, le premier tableau, consacré à la préparation du tournage, s'achève sur une reprise de l'analepse narrée expérimentée dans *La Femme en blanc*. Les deux auteurs improvisent une mise en scène dans le décor, indiquant aux acteurs les positions prévues par la séquence d'ouverture tout en la narrant. Pendant leur récit à deux voix,

la lumière descend lentement. [...]

Rickard. - On les avait descendus dans cette cabine.

¹⁸²⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸²⁹ Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien, datable de 1935, p. 30 (p. 33, si l'on corrige la numérotation erronée).

Cadwell. - *Ils étaient aux places que j'ai dites...* (L'obscurité se fait sur scène. Dans cette obscurité et sur la musique, la voix de Cadwell, étrangement modifiée par le haut-parleur, continue.) *Quand soudain éclata une décharge de mousqueterie*¹⁸³⁰.

Puis, changement de tableau, la lumière éclaire le décor, désormais occupé par les personnages diégétiques, Evangeline et son père. Le verbe s'est incarné magiquement, sans qu'il ait été besoin d'un tournage, ni d'un cinéaste. Le scénariste s'est fait narrateur, sa narration est devenue représentation, si bien que la première didascalie sonore reprend strictement l'ultime réplique de Cadwell en l'actualisant par un présent : « Soudain, éclate une décharge de mousqueterie¹⁸³¹. »

Le scénario, conçu par Marcel Achard avec ses deux complices habituels, Marc Allégret et Hans Lustig, supprime l'échange métapoétique sur l'impureté du cinéma, qui perd de sa force en dehors du contexte hollywoodien. De plus, les scénaristes diégétiques sont devenus des figures secondaires dans une adaptation faisant la part belle aux rôles tenus par les acteurs-vedettes : ceux des deux acteurs hantés par leurs rôles, Navarre/Kid et Georgette/Evangeline. Le scénariste (Guérin) conserve malgré tout sa fonction de narrateur dans un dispositif qui emprunte à l'hypotexte théâtral tout en imposant sa singularité :

[Dans le studio : LE DÉCOR DE LA CABINE]

44 – PLAN MOYEN [...] *Pendant le récit de GUÉRIN, NAVARRE fait quelque pas dans la cabine et examine un accessoire : sans doute le sabre d'abordage de Kid.*

GUÉRIN – *Son bateau avait quitté Liverpool vingt jours auparavant. Son père l'avait fiancée au gouverneur des Petites Antilles et le mariage devait être célébré au lendemain de leur arrivée.*

NAVARRE revient brusquement vers GUÉRIN ; il s'assied :

NAVARRE – *Allez : Raconte.*

(Lorsque GUÉRIN commence son récit, on entend, très lointaine, la musique du chant des pirates.)

44 bis - *Vagues.*

Décor : MAQUETTE DE DEUX NAVIRES

45. PLAN GÉNÉRAL. *Maquette. Jour.*

Une image de la mer. Il y a beaucoup de fumée.

¹⁸³⁰Id., *Le Corsaire*, p. 111-112.

¹⁸³¹*Ibid.*, p. 112.

On distingue vaguement la silhouette de
deux navires.

(l'air des pirates, lointain)

L'éclair des coups de feu perce la fumée...

(Coups de feu)

*VOIX DE GUÉRIN – L'abordage fut terrible.
Ils luttèrent pendant des heures. Mais Kid
Jackson n'avait jamais été vaincu et ils
attendaient sa grande chance.*

*Après la victoire, lorsque les pirates eurent
coulé le navire, Kid Jackson s'inquiéta des
prisonniers.*

Décor : LE PONT DU NAVIRE-PIRATE

46 – PLAN RAPPROCHÉ.

*Dans la fumée, le pavillon noir du Corsaire
flotte au haut du mât.*

*La voix de GUÉRIN s'est tue et la musique
est maintenant très forte*¹⁸³².

[Le découpage se rapproche progressivement du navire en flamme, puis de Kid Jackson. Tous les
bruitages et les dialogues sont désormais diégétiques.]

Les scénaristes partent d'un dispositif théâtral relativement novateur auquel Colette reprochait de trop emprunter au cinéma¹⁸³³. La méfiance par rapport à l'hybridité, soupçonnée d'abîmer l'essence des art, demeure prégnante. Dans ce contexte dominé par une axiologie teintée d'idéologie, l'adaptation négocie un entre-deux. Elle reprend des caractéristiques théâtrales tout en proposant le spectacle cinématographique attendu pour une production bénéficiant de moyens importants et d'acteurs connus. Ainsi, le scénario se calque d'abord sur la pièce, quand le déplacement puis la réplique de l'acteur (Navarre) assignent à ce dernier une position spectatorielle face au scénariste, puis s'en émancipe lors du basculement du récit cadre vers le récit enchâssé grâce à l'exploitation de ressources cinématographiques.

D'un côté, la présence du locuteur-scénariste est atténuée : quantitativement (un seul locuteur au lieu de deux), visuellement (il disparaît plus tôt) et verbalement (son discours est raccourci). Cette atténuation est à l'unisson de celle de l'auteur réel, puisque le texte dramatique prescrivait les répliques et une partie de la mise en scène alors que le scénario est une œuvre collégiale. De l'autre, ce discours, privé de sa dernière réplique soulignant le rôle prescripteur du scénariste-personnage, doit composer avec des images et des sons participant à une transition devenue plus nettement polyphonique. La redondance comme l'illustration sont refusées : la musique demeure « lointaine » et l'image vague, tant que la voix de Guérin

¹⁸³²Découpage technique du *Corsaire*, p. 28-30.

¹⁸³³COLETTE, « *Le Corsaire* », art. cit.

narre des actions que le grand imagier se refuse à trop précisément représenter. La transition correspond à un tournant dramatique, à un morceau de bravoure. Elle offre au spectateur le plaisir de goûter le passage d'un canal à l'autre, d'un récit oralisé à sa représentation audio-visuelle. La position attribuée à la voix du scénariste est plus ambivalente que dans la pièce dans la mesure où elle co-existe avec la représentation qu'elle suscite (plan 45) et qui finit par la submerger. L'image récurrente des vagues associée à chaque transition¹⁸³⁴ et le fait que le premier récit enchâssé s'ouvre sur une défaite (les pirates exécutent un à un les matelots vaincus), que la pièce évoquait sans la représenter, associent la transmutation audio-visuelle du scénario à l'idée de la perte. Or, *Le Corsaire*, au théâtre comme au cinéma, traite de la dépossession : de leur personnalité pour les acteurs hantés par leurs personnages, de leur création pour les scénaristes contraints de composer avec un système dégradant et nécessaire. Cette perte n'est pas que négative. En effet, les acteurs sont fascinés par les figures qu'ils incarnent, associées à un romantisme noir, loin du prosaïsme du monde contemporain, à l'unisson de leur auteur « partisan de la fuite devant la réalité [...] dans l'avenir ou le passé¹⁸³⁵ ». En se compromettant, les scénaristes échafaudent des « cathédrales » tournées vers le ciel. Enfin, le spectateur jouit de cette perte assimilée à un rêve, à une régression envoûtante vers un passé mythifié, à travers l'océan (jusqu'à l'épave du navire, dans la séquence d'ouverture¹⁸³⁶) ou la fumée. Le scénario comme la pièce sont fondés sur une structure paradoxale puisque la représentation est assimilée à un retour vers le passé, à rebours de la chronologie génétique qui fait succéder le tournage à l'écriture.

À la fin du film, le scénariste devient l'adjuvant de l'acteur afin d'exorciser cette double dépossession. L'adaptation s'achève comme la pièce sur le plateau de cinéma où doit être reconstituée la pendaison de Kid Jackson, interprété par François Navarre (rôle destiné à Charles Boyer). Le plateau est traversé par les acteurs, les figurants et les techniciens mais aucun metteur en scène ne les coordonne. Seul le producteur veille à ce que tout soit en place. La reconstitution tourne au drame. Hanté par le personnage qu'il interprète, François Navarre manque de mourir pendu, suscitant la panique et la « désorganisation complète de la mise en scène ». Mais qui contrôle cette mise en scène ? Qui peut interrompre l'agonie de la star, Navarre, pendue en haut du mât ?

Tout le monde se précipite vers le mât.

On entend des bruits et des exclamations :

- *Oh mon dieu !...*
- *Vite ! Vite !*
- *C'est horrible !*

352. - *Au pied du mât.*

¹⁸³⁴ *Ibid*, p. 28, 70 et 96. Les indications manuscrites insérant des plans de vagues, ajoutées sur le découpage dactylographié, sont de la main de Marc Allégret.

¹⁸³⁵ ACHARD M., « La Querelle de jeunes auteurs », p. 96.

¹⁸³⁶ Découpage technique du *Corsaire*, p. 6-9.

Flash de Guérin, entouré de figurants et de techniciens.

Il regarde vers le mât :

Guérin - Si on ne le détache pas tout de suite, il est perdu¹⁸³⁷.

Le scénariste occupe une position centrale, au pied du mat placé au centre du décor, entouré par l'équipe du film. Sa réplique pragmatique amorce le refus du tragique, alors que sa fonction d'adjuvant s'exprimait dans la pièce avec davantage de discrétion¹⁸³⁸.

L'acteur ressuscité¹⁸³⁹ et sa partenaire se réconcilieront, dans le dernier plan, avec leurs personnages dont les « ombres se fondent lentement avec eux et finissent par faire corps avec leurs deux silhouettes vivantes¹⁸⁴⁰... » Cette réconciliation (à moins qu'il ne s'agisse d'une possession enfin consentie ?), était absente de la pièce, qui se concluait sur une réplique lancée par Frank aux personnages dissimulés dans l'ombre, « la nuit mystérieuse¹⁸⁴¹. » Elle offre des similitudes avec la fin de *La Valse de Paris* (les personnages deviennent des ombres) voire de *Félicie Nanteuil* : l'actrice est devenue vide, une morte-vivante proche de l'ombre de Cavalier ; seul brille avec éclat son personnage. Dans ces trois films, le personnage – en redevenant cette ombre qui, dans la poétique pirandellienne dont s'est nourri Achard, hante l'auteur au début de la genèse – retrouve une forme intermédiaire préluant à son incarnation : il s'éloigne de sa représentation pour revenir en arrière, vers l'imaginaire du scripteur.

7.2.1.3 L'auteur en représentation

Au scénariste, le personnage offre non seulement une analogie mais un modèle utile sur la scène sociale. Achard médite, dans *Les Sourires inutiles* (1947) inspiré de Marivaux, sur les jeux de dupe entre l'auteur et sa comédienne. En dehors des théâtres, son goût pour les mondanités et le pouvoir a dû aiguïser sa maîtrise du jeu social. Après trois décennies dans l'industrie du cinéma, il pourra donc souffler à ses jeunes confrères, Jacques Emmanuel et Julien Green, des conseils sur l'art de s'imposer comme scénariste, en soulignant la part de composition entrant dans l'éthos auctorial. Jacques Emmanuel le remerciera de lui avoir appris, au cours de leur collaboration avec Marcel Carné pour l'écriture du *Pays d'où je viens* (1956), à simuler l'entêtement ou la colère afin d'imposer ses vues :

Cher Maître et néanmoins AMI, [...]

Nous avons eu trois jours de violentes discussions sur la construction de l'intrigue et, ferme comme Nelson à Trafalgar, je n'ai pas cédé d'un pouce. Cela les a désarçonnés au point que le producteur me paie le prix maximum pour que je cesse de faire planer ma démission à tout bout de champ.

¹⁸³⁷*Ibid.*, p. 184.

¹⁸³⁸L'action tragique se déroulant hors-scène, ce sont la réaction de Georgia, restée en scène, et les réactions *off* de témoins anonymes qui permettent d'en comprendre le déroulement, sans que la fonction ni la réaction du scénariste ne soient spécifiées. Néanmoins, lors de son premier retour en scène, Kid/Franck (Navarre dans le film), « entre soutenu par Cadwell » : M. ACHARD, *Le Corsaire*, p. 183.

¹⁸³⁹Dans le découpage technique, il est assimilé au Christ : « une image très saisissante, qui rappelle « La Descente de Croix » de Rembrandt, nous montre NAVARRE descendu du mât, encore inanimé » (p. 187). Les notions de retour et d'incarnation excèdent la poétique pirandellienne pour emprunter à la mystique chrétienne.

¹⁸⁴⁰*Ibid.*, p. 191.

¹⁸⁴¹ACHARD M., *Le Corsaire*, p. 185.

Finally on fait ce que je veux. Ça m'a beaucoup amusé de jouer les chefs entêtés et de faire une épreuve de force. (Tout cela simulé, bien entendu, comme tu m'en as donné l'exemple avec Achard).

Eddie Constantine me demande un scénario. Je suis, là aussi, ton enseignement : "J'ai du travail donc je suis très cher". Ils acceptent, en principe, de me donner 4 unités¹⁸⁴². [...]

Un an plus tard, Julien Green, qui souhaite entamer une carrière de scénariste, sollicite à son tour Marcel Achard, à plusieurs reprises. Se présentant comme un « filleul abusif [...] novice en la matière », il prie son mentor de lui indiquer « ce qu'on doit demander quand on fait le scénario en collaboration avec le metteur en scène et les dialogues (tout seul)¹⁸⁴³. » Au crépuscule de sa carrière cinématographique, Achard a compris que le dialoguiste doit être acteur autant que poète s'il veut imposer son autorité. L'accent est mis ici sur le la rivalité, tandis que les fables pirandelliennes ou méta-poétiques font l'impasse sur la collaboration, et liquident un cinéaste absent ou criminel.

Quand il rend compte de sa collaboration avec Anatole Litvak, Marc Allégret ou Pierre Chenal, Achard relate pourtant une toute autre histoire, celle des films « faits en étroite collaboration par l'auteur et le metteur en scène¹⁸⁴⁴ » (cf. *supra* 3.3.3). Entre le conflit et la collaboration, il faut encore envisager une troisième voie, celle du conflit fécond entre deux partenaires qui se dépassent au sein d'une nouvelle entité. Du moins est-ce ainsi que Pierre Bost présentait le rapport entre le scénariste et son metteur en scène :

Le metteur en scène, voilà l'adversaire. [...] Et c'est avec cette menace permanente d'un adversaire (un adversaire, c'est aussi un partenaire), cette présence, cette rivalité dangereuse et passionnée, qu'on fait les meilleurs ménages. Ceux où chacun a une personnalité, une existence. Des couples qui arrivent à être une nouvelle personne, une troisième personne¹⁸⁴⁵ [...].

Bost ajoute que les idées du scénariste sont « déjà des idées de mises en scène. Même si ce n'est pas ce film-là que va tourner le réalisateur », qui va opérer ses choix avec ou contre le scénariste, en tout cas à partir de lui. Cette conception vaut pour d'autres binômes, comme Prévert et Carné¹⁸⁴⁶. Certains cinéastes, comme Ophuls, Renoir¹⁸⁴⁷ ou Truffaut¹⁸⁴⁸, la partagent.

Autour de ce binôme, Achard propose dans une de ses conférences de distinguer des alliés – la censure, le directeur de salle – ou des opposants : le réalisme, la lenteur ou la couleur¹⁸⁴⁹. En évoquant essentiellement des notions abstraites, il ne précise pas de quel côté situer des actants aussi importants que les producteurs ou les acteurs, pourtant régulièrement évoqués à travers les conférences ou la correspondance.

¹⁸⁴²EMMANUEL Jacques, lettre adressée à M. Achard, datée du 8 mai 1956. BnF, fonds Achard, Correspondance E-Fi. C'est moi qui souligne.

¹⁸⁴³GREEN Julien, lettre adressée à M. Achard, datée du 10 août 1957. BnF, fonds Achard, Correspondance G.

¹⁸⁴⁴ACHARD M., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français, p. 5.

¹⁸⁴⁵Cité par J. AURENCHE, *op. cit.*, p. 225.

¹⁸⁴⁶SACD, *op. cit.*, p. 297-317 ; 453.

¹⁸⁴⁷« Je m'aperçois que [l]e découpage ne correspond pas à la réalité vivante et que la réalité vivante ne peut être abordée que par ma collaboration, peut-être mes discussions, peut-être mes querelles, peut-être mes disputes effroyables, avec les acteurs, avec le caméraman, avec l'opérateur, avec tout le monde ! C'est de cette espèce de discussion que naît la matière vivante du film ». Cité par D. FERRER, *Logiques du brouillon, modèles pour une critique génétique*, p. 128.

¹⁸⁴⁸LE BERRE Carole, *Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 101 : « tout se passe comme si Truffaut se faisait presque volontairement livrer des premières ébauches de ses films étrangères à sa propre vision. Il pourra ainsi s'indigner, réagir et définir précisément par rejet ce qu'il souhaite obtenir ».

¹⁸⁴⁹ACHARD M., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français, p. 10-12.

7.2.2 Le producteur : stéréotype, personne et personnage

Après sa première collaboration avec le producteur Georges Marret pour l'adaptation de *Jean de la Lune*, Marcel Achard forge puis relaie un stéréotype partagé par Henri Jeanson : celui du producteur français au pire idiot¹⁸⁵⁰, au mieux déléguant l'essentiel des responsabilités aux binômes associant scénaristes et réalisateurs¹⁸⁵¹. À l'inverse, son homologue américain voit reconnu son rôle crucial dans la fabrication des films. Sa culture et son énergie sont célébrées même si, dans les conférences ou dans la pièce *Le Corsaire*, sa représentation demeure stéréotypée. Il s'agit moins de rendre compte d'une expérience complexe que de narrer une fable servant l'ambition du scénariste. Cette dichotomie justifie qu'Achard ait renoncé à mener une carrière américaine, donc à s'affirmer face à un producteur-auteur tout puissant, au profit d'une carrière française : présenté comme passif ou bête, le producteur français ne risquait guère de lui faire de l'ombre.

La correspondance personnelle impose de nuancer cette représentation réductrice. Certains des producteurs français avec lesquels Achard a collaboré ont imposé leur autorité ou témoigné d'un dévouement remarquable, dans un contexte parfois critique. Au cours du tournage du *Corsaire*, André Daven affronte ainsi en 1939 des difficultés innombrables avec une obstination qui force l'admiration. Loin de n'être qu'un factotum, il partage des qualités avec le producteur fictif du film, Zapanine. Quinze ans après l'arrêt du projet, Marc Allégret présente ce film comme « le plus important de tous ceux que nous avons entrepris ensemble » avant de rappeler l'engagement de son producteur :

Tu avais, dès le début des prises de vue, insufflé ton enthousiasme dynamique à toute l'équipe : artistes et techniciens. Grâce à l'exemple de ton calme, du courage avec lequel [tu] applanisai[s] toutes les difficultés matérielles, (qui à partir du 20 août surgirent sans cesse), chacun faisait l'effort nécessaire pour oublier ses soucis personnels et pour faire en sorte que les mauvaises nouvelles ne ralentissent pas la marche du travail.

Ce n'est que le 31 août que nous avons été obligés d'arrêter le travail. En quittant le studio, nous abandonnions derrière nous le grand bateau construit sur le terrain, le beau village de Port d'Espagne, et sur le plateau le grand décor de la cabine du Corsaire, entièrement meublé et dans lequel j'avais déjà répété les scènes principales avec Charles Boyer et Michèle Alfa. [...]

Mais même ayant quitté la France, lorsque tu pouvais d'Amérique me faire parvenir des nouvelles, toujours dans tes lettres tu me parlais des plans que tu faisais pour essayer de reprendre le film après la guerre. Ce n'était pas l'expression d'un désir vague, mais l'expression de ta foi dans la valeur d'un travail auquel ton cœur t'avait attaché. Ta foi dans cette phrase du scénario du Corsaire : "Il n'y a pas d'amour perdu."¹⁸⁵²

¹⁸⁵⁰Id., « Le cinéma à vol d'oiseau », art. cit., p. 15 ; JEANSON H., « Le cinéma français doit vivre libre », art. cit.

¹⁸⁵¹Id., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français..., p. 4.

¹⁸⁵²ALLÉGRET M., lettre adressée à André Daven, datée du 10 janvier 1953. BnF, fonds Allégret, BN – 1008.

La citation tirée du *Corsaire*¹⁸⁵³ revient comme un leitmotiv dans la correspondance entretenue par Daven avec Allégret¹⁸⁵⁴ et Achard¹⁸⁵⁵, au cours des quinze années pendant lesquelles le producteur espère relancer la production. Cela témoigne d'un engagement qui n'est pas simplement financier mais affectif pour ce projet interrompu par la déclaration de guerre de septembre 1939, puis par la destruction du décor, enfin par la fuite de l'acteur principal vers les États-Unis¹⁸⁵⁶. Pendant la guerre, Daven tente de convaincre plusieurs producteurs américains de le reprendre¹⁸⁵⁷. Au début des années cinquante, il essaye d'en relancer lui-même la production en réclamant des dommages et intérêts à l'armée et à la marine, responsables de la destruction des décors¹⁸⁵⁸. Ces vaines tentatives démontrent l'opiniâtreté du producteur à achever un film dont l'un des protagonistes est un producteur tout aussi opiniâtre et passionné. André Daven a pu s'y identifier. Sans doute a-t-il été touché par une représentation de la production cinématographique dépassant le prosaïsme pour atteindre à un lyrisme fantastique et débridé, touché au point de lui emprunter sa devise : « Il n'y a pas d'amour perdu » puisqu'il demeure toujours envisageable de relancer le tournage d'un scénario, de permettre à ses personnages de s'incarner, même si « les acteurs ne pouv[ai]ent plus être les mêmes. Certains avaient vieilli, d'autres étaient morts¹⁸⁵⁹ ». L'histoire du projet n'est pas si différente de celle narrée par la pièce puis le scénario : un éternel et impossible retour qui continue à fasciner, contre la raison.

Pendant l'Occupation, les rapports entre l'auteur et ses producteurs se tendent. La compromettante ascension professionnelle de Marcel Achard, associé au COIC, fournit une première explication : le scénariste est devenu un homme de pouvoir. Peut-être, seconde explication plausible, son ambition artistique vacille-t-elle pendant cette période, d'autant qu'il est moins solidement arrimé à des projets dont il est surtout le dialoguiste. Un hiatus a pu se créer entre l'ambition de l'homme de pouvoir et le retrait du créateur de film. Toujours est-il que les producteurs de *Félicie Nanteuil*, entre 1942 et 1943 (cf. *infra* 7.3.2.3), ou de *Mademoiselle X*, en 1944, doivent rappeler à l'ordre le scénariste accusé d'être insuffisamment investi. Pendant la préparation de ce second film, Émile Darbon exige qu'il s'éloigne de Paris, pour se « rendre le plus rapidement possible avec M. Billon dans un endroit où [il] pourr[a] travailler tranquillement et avec fruit¹⁸⁶⁰. » Le producteur lui reproche de se disperser et de ne pas collaborer de manière suffisamment étroite avec Pierre Billon, qui prend en charge le découpage tandis que Marcel Achard doit rédiger les dialogues. Il adopte une posture d'autorité qui place le scénariste-dialoguiste dans une position subordonnée, retrouvant ainsi une autre caractéristique du producteur fictif Zapanine. Cette figure hybride, adaptée pour le contexte français à partir d'un personnage hollywoodien, se révèle plus juste ou visionnaire que les stéréotypes réducteurs exposés au cours des conférences. La fiction et ses mises en abyme sont parfois plus fiables que les témoignages directs.

¹⁸⁵³ ACHARD M., *Le Corsaire*, acte II, deuxième tableau, p. 165 ; découpage technique du *Corsaire*, p. 152.

¹⁸⁵⁴ DAVEN A., lettres adressées à M. Allégret, datées du 30 août 1940 (p. 2), 15 novembre 1944 (p. 1). BnF, fonds Allégret, BN – 1008.

¹⁸⁵⁵ Id., lettre adressée à M. Achard, datée du 15 novembre 1944, p. 2. BnF, fonds Achard, *Le Corsaire* (Théâtre et cinéma) (2).

¹⁸⁵⁶ Le « Rapport sur la société "Les Films André Daven" et son activité » recense les difficultés ayant conduit à l'abandon de la production du *Corsaire*. BnF, fonds Allégret, BN – 1008 (12 p.).

¹⁸⁵⁷ DAVEN A., lettre adressée à Marc Allégret, postérieure à mars 1940. BnF, fonds Allégret, BN – 1008.

¹⁸⁵⁸ Id., lettre adressée à Marc Allégret, 27 octobre 1952, p. 2. BnF, fonds Allégret, BN – 1008.

¹⁸⁵⁹ « Rapport sur la société "Les Films André Daven" et son activité », p. 9.

¹⁸⁶⁰ DARBON Émile, lettre adressée à M. Achard, datée du 25 février 1944. BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga.

7.2.3 L'acteur

7.2.3.1 Ambivalence de l'acteur

Le scénariste, le réalisateur et même le producteur peuvent être remplacés au cours d'un tournage ; cela s'avère plus difficile pour la star du film. La défection de son acteur principal a signé l'arrêt de mort du *Corsaire*, au grand dam de ses auteurs et du producteur.

Le comédien est central à plus d'un titre, d'abord au théâtre où son importance s'est accrue en même temps que celle de la mise en scène, qui implique de le considérer désormais comme un artiste et non comme un simple exécutant. Après Copeau, Jovet fut l'un des artisans les plus enthousiastes de cette évolution¹⁸⁶¹. Achard en prend acte, en déplorant parfois que le comédien puisse se prendre pour un auteur. La première représentation publique d'une de ses œuvres – une revue en un acte co-écrite avec Pierre Bénard – s'avère un échec, qu'il attribue notamment à des interprètes n'ayant pas hésité à ajouter leurs propres bons mots, donc à le concurrencer sur son territoire d'élection¹⁸⁶². Quand l'interprète est également metteur en scène – Dullin ou Jovet –, proche du metteur en scène – Madeleine Ozeray – ou tout simplement doué d'un fort tempérament – Michel Simon ou Raimu – la collaboration peut tourner au rapport de force, jusqu'à précipiter la rupture. Tout en célébrant « la servitude et la grandeur du métier [de comédien] », Achard moque d'ailleurs son narcissisme supposé. À l'occasion, il le dit incapable d'envisager la pièce au delà de son rôle¹⁸⁶³, alors que le texte théâtral devrait primer sur l'invention propre de l'acteur, en vertu d'une conception texto-centriste chère, par bien des aspects, au dramaturge. Il suffit, pour s'en convaincre, de reprendre les passages du « Manuel du comédien de Sacha Guitry » soulignés sur l'exemplaire dactylographié appartenant au fonds Achard :

Tu es un acteur, c'est-à-dire que tu agis. Agis, parle, écoute, mais ne raisonne pas. Ce qu'on dit de toi dans la pièce et les propos que tu tiens suffisent à définir ton personnage : dis juste ton rôle et dis le juste – ça doit suffir[e]. Si ça ne suffit pas, c'est que le rôle est mauvais et tu ne le changeras pas¹⁸⁶⁴.

L'injonction témoigne, chez ces deux auteurs attachés à une dramaturgie relativement traditionnelle, d'une résistance face à l'émancipation du comédien, associée à celle du metteur en scène. Le comédien de théâtre ne serait, selon l'expression empruntée par Achard à Laurence Olivier, qu'un « sculpteur de neige¹⁸⁶⁵ » car s'il est un artiste, donc créateur dans une certaine mesure, son art est éphémère tandis que le texte perdure. Et quand il énumère les « fantômes [qui] autour de [lui] sculptent la neige », Achard nomme des comédiens qui sont également metteurs en scène, si bien que l'art éphémère pourrait aussi bien être celui de l'un que de l'autre : Charles Dullin, Louis Jovet, Pierre Fresnay. Alors qu'il prétend ne décrire que ceux ayant participé à ses « pièces depuis plus de 35 ans », il y adjoint curieusement quelques interprètes cinématographiques, notamment Raimu dans *Gribouille*, Yvonne Printemps dans *La Valse de Paris*¹⁸⁶⁶. Quels arts confond-il ici pour en pointer le caractère semblablement

¹⁸⁶¹RIVIERE Jean-Loup, « L'Art de l'acteur », in ABIRACHED R. (sld.), *op. cit.*, p. 482.

¹⁸⁶²LORCEY J., *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁶³ACHARD M., *Conférence sur le théâtre*, après 1957, p. 35.

¹⁸⁶⁴GUITRY S., « Le Manuel du comédien », dactylographié, non daté. BnF, fonds Achard, Ecrits - Articles - Conférences : S. Guitry. Le soulignement manuscrit est, *a priori*, de M. Achard, à moins que Guitry ne lui ait légué un exemplaire annoté de sa main.

¹⁸⁶⁵ACHARD M., *Conférence sur le théâtre*, après 1957, p. 30.

¹⁸⁶⁶*Ibid.*

éphémère ? celui de l'acteur de cinéma et du comédien de théâtre ? ou de l'animateur de théâtre et du réalisateur, parfois présenté comme moins pérenne que celui du scénariste ?

Dans l'imaginaire achardien, l'acteur – et singulièrement l'acteur de cinéma – est ambivalent. Les conférences comme les scénarios opposent violemment deux aspects de la Star féminine. Côté face, elle est une créature de lumière, érotisée et distante. Côté pile, son artificialité l'assimile à un objet mécanique, aux connotations morbides. Le statut de l'acteur de cinéma demeure particulièrement incertain. Davantage que le comédien de théâtre, il est construit par la mise en scène autant qu'il la construit¹⁸⁶⁷, un « fantôme, *analogon* électrique¹⁸⁶⁸ ». Son incarnation paraît fragile, comme l'illustre la fable fantastique du *Corsaire*. Pirandello a pu alimenter cette conception puisque son roman *On tourne*, publié en France dès 1925, évoque des acteurs vampirisés par la caméra, « en exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes¹⁸⁶⁹. »

Pourtant, la Star peut accéder à une forme d'éternité et au mythe. En acceptant de se confondre avec leurs rôles, les stars de cinéma du *Corsaire* vont réussir « un grand amour, le plus grand amour. [...] Un grand amour comme il n'y en a jamais eu et comme il n'y en aura pas d'autre¹⁸⁷⁰. » Ce récit fondé sur la fascination – thématiquement – de la Star pour le personnage, et – dans son dispositif – du spectateur pour une Star à la fois sacrifiée et divinisée, aurait dû trouver son accomplissement dans sa version cinématographique. Le remplacement de Louis Jouvet par Charles Boyer, mal vécu par le premier et semble-t-il imposé par le producteur¹⁸⁷¹, fait sens : Jouvet est une personnalité venue du théâtre, dont la *persona* demeure associée à la théâtralité ; Boyer est une star de cinéma. Alors que Jouvet est célèbre pour la diversité de ses compositions, la *persona* de Boyer rapproche l'acteur de ses rôles romantiques. Quand ce dernier reprend le double rôle de Kid/Navarre, le pirandellisme gagne en ampleur. Le rôle et le personnage, l'individu et la Star se confondent au delà de la stricte fiction. Par conséquent, le dialogue final, au cours duquel le couple d'acteurs-personnages, mis en valeur par une série de gros plans, s'engage à incarner un absolu de l'amour¹⁸⁷², aurait offert une conclusion troublante à la première carrière française de Boyer.

Jouvet, Raimu ou Barrault montrent que l'acteur constitue le chaînon central entre théâtre et cinéma¹⁸⁷³. Sa technique emprunte à des domaines hétérogènes (le Boulevard, le delbartisme ou un naturel plus spécifiquement cinématographique¹⁸⁷⁴ ; l'acteur théâtral, le caractère fictionnel ou la figure poétique¹⁸⁷⁵) en fonction des enjeux, des genres privilégiés ou des valeurs de plan. Cette hybridation s'est manifestée plus clairement à partir du parlant. La recrudescence des adaptations théâtrales implique une montée en puissance de l'acteur, mis en valeur par l'intrigue et les dialogues. Par conséquent, le scénariste et surtout le dialoguiste voient leur position s'affirmer¹⁸⁷⁶. Le parlant fonde l'alliance de l'acteur et du dialoguiste.

¹⁸⁶⁷VIVIANI C., *Le Magique et le vrai*, p. 16 et 67.

¹⁸⁶⁸NACACHE J., *L'Acteur de cinéma*, p. 11.

¹⁸⁶⁹PIRANDELLO L., *On tourne* (1915/1925), cité par Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), *Œuvres*, III, p. 89. La première version du roman est publiée en 1915, avant que le dramaturge italien ne soit convaincu du potentiel de l'art cinématographique, au cours des années vingt : Fabio ANDREAZZA, « La conversion de Pirandello au cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2006/1 (n° 161-162), p. 38. Une traduction française a été publiée en 1925.

¹⁸⁷⁰ACHARD M., *Le Corsaire*, p. 184 ; découpage technique du *Corsaire*, p. 189.

¹⁸⁷¹LORCEY, *op. cit.*, p. 182.

¹⁸⁷²Découpage technique du *Corsaire*, p. 189-190.

¹⁸⁷³TESSON C., *op. cit.*, p. 4.

¹⁸⁷⁴VIVIANI C., *ibid.*, p. 140-141.

¹⁸⁷⁵ANDREW D., *op. cit.*, p. 235-236.

¹⁸⁷⁶*Ibid.*, p. 116-117.

7.2.3.2 La star féminine élue par le scénariste

La star masculine du *Corsaire* l'est devenue de sa propre initiative, en débarquant au studio après avoir été « pianiste, dans l'Orégon, du temps du muet¹⁸⁷⁷. » C'est parce qu'il est sous contrat que le producteur l'engage¹⁸⁷⁸, tandis que le scénariste a écrit son scénario pour une femme qui n'est pas encore une actrice : « en vous racontant l'histoire et même en l'écrivant, c'était elle que je voyais¹⁸⁷⁹. » Sur ce point précis, le scénario va plus loin que la pièce, en alignant la structure du film sur ce désir, quand est évoqué le choix de l'actrice. Cet aspect est souligné par le montage et l'organisation dramatique :

123. PLAN RAPPROCHÉ, par dessus

NAVARRE, sur GUÉRIN. [...]

GUÉRIN. - Je ne la connais pas. Je l'ai vu
une fois ou deux. J'ai pu me procurer son
adresse. Je crois qu'elle est exactement
celle qu'il faudrait.

FONDU ENCHAÎNÉ...

Décor : L'ESCALIER ET LE PALIER DANS UNE MAISON MODESTE.

LE SOIR.

124. Enchaîné.

PLAN MOYEN.

Georgette LOISELEUR, une jeune fille
ravissante, qui ressemble étrangement à
EVANGÉLINE, monte l'escalier.

Elle est charmante, immatérielle, l'air un peu
d'un fantôme. « Elle n'a pas l'air de
vivre... »¹⁸⁸⁰.

[Georgette retrouve son fiancé, Richard. Deux inconnus surgissent : Guérin et Le Hertois viennent la chercher pour la conduire au studio.]

La transition entre les deux scènes marque une évolution notable par rapport à la première analepse (cf. *supra* 7.2.1.2), qui transportait le spectateur vers la représentation du passé narré grâce à un dispositif complexe. Elle établit désormais une relation entre l'expression du désir (et non plus le récit) du scénariste et sa figuration, par la grâce d'un simple fondu enchaîné : les points de suspension en soulignent la valeur causale obéissant à une logique toute poétique. Sa simplicité lui donne une valeur d'évidence. Par ailleurs, la représentation

¹⁸⁷⁷ACHARD M., *Le Corsaire*, p. 107. Dans le scénario, le passé de pianiste de la star masculine disparaît.

¹⁸⁷⁸*Ibid.*, p. 104. Découpage technique du *Corsaire*, p. 18-A.

¹⁸⁷⁹ACHARD M., *Le Corsaire*, p. 129. Découpage technique du *Corsaire*, p. 73.

¹⁸⁸⁰*Ibid.*, p. 73-74.

proposée par le plan 124 continue d'appartenir au premier niveau du récit, et non plus à un récit enchâssé : sans justification narrative ou énonciative stricte, la logique du film se plie au désir du scénariste diégétique. Le caractère fantomatique de la future interprète l'assimile aux personnages hantant l'auteur (Achard comme son avatar diégétique) pendant la genèse : elle n'est pas nettement distinguée de son personnage, pas plus qu'elle ne semble exister de manière autonome, en dehors de l'imaginaire du scénariste. Sa sujétion se confirme quand les auteurs apparaissent pour l'arracher à son quotidien, tels deux enchanteurs sortis d'un livre de conte. La fascination se teinte de misogynie : passive, l'interprète était auparavant une libraire « qui ne li[sait] jamais¹⁸⁸¹. » Bien qu'associée à l'écrit (parce que symboliquement placée du côté du scénariste), elle ne sait pas s'en nourrir : l'interprète féminine demeure vide, en attente du rôle qui viendra la combler, la hanter. Elle est, comme l'amnésique surgissant devant l'auteur au début de *Mademoiselle X*, une page blanche.

La relation entre le scénariste et son étoile se noue ainsi en trois temps : désir, élection, collaboration. Dans la vie réelle, leur succession ne peut atteindre à la fluidité magique proposée par *Le Corsaire*, mais présente davantage de diversité et de complexité. C'est au théâtre que la comédienne et l'amante se confondent avec le plus d'éclat. Des rôles sont écrits pour Mélina Mercouri : aristocrate grecque et tragique (*Les Compagnons de la Marjolaine*) ; séductrice au « charmant accent étranger¹⁸⁸² » (*Le Moulin de la galette*) ; Égyptienne aux « yeux immenses dans lesquels passent des flammes¹⁸⁸³ » (*Le Mal d'amour*). Les deux premières pièces lui sont dédiées ; elle ne jouera pas la troisième, achevée après que le couple a rompu. Et au cinéma ? Dans le cadre des projets menés avec Marc Allégret ou Max Ophüls, ce sont surtout les relations du metteur en scène avec l'actrice qui laissèrent des témoignages. Les archives Allégret révèlent ainsi une forte imbrication entre les relations personnelles et professionnelles¹⁸⁸⁴. Le scénariste n'est pas pour autant exclu des jeux du désir : ses critiques rendent compte de sa fascination pour la Star (Pearl White, Mae West, Marlene Dietrich). La fascination perdure lors de la rencontre avec Dietrich, Micheline Presle¹⁸⁸⁵ ou Brigitte Bardot : « elle est exquise et se donne un peu de mal pour me vampirer, ce qui me flatte ! Crétin¹⁸⁸⁶ ! » note Achard après sa première entrevue avec BB. Loin d'être anecdotiques, le rayonnement des actrices, sur et en dehors de l'écran, et les rapports de séduction entretenus entre les collaborateurs artistiques influent sur l'évolution des projets, alimentant l'imaginaire de l'auteur, au cinéma comme au théâtre.

Il faut noter à ce propos le rôle actif joué par Marcel Achard dans le choix des actrices, et des acteurs. Il impose Michel Simon, contre l'avis de Juvet, pour *Jean de la Lune*, triomphe inédit pour l'acteur d'abord au théâtre puis au cinéma ; il offre à Jean Gabin son premier grand rôle grâce à l'adaptation de *La Belle Marinière*. Avec Marc Allégret, autre grand découvreur d'actrices, il découvre et lance Michèle Morgan¹⁸⁸⁷ et Gisèle Pascal¹⁸⁸⁸. Il écrit trois films pour Micheline Presle puis la pièce *Colinette* spécialement pour elle¹⁸⁸⁹. Aussi sa participation à la

¹⁸⁸¹Ibid., p. 75.

¹⁸⁸²ACHARD M., *Le Moulin de la galette*, p. 60.

¹⁸⁸³Id., *Le Mal d'amour*, p. 82.

¹⁸⁸⁴Correspondance de M. ALLÉGRET avec Simone Simon, Danièle Delorme ou Corinne Calvet, BnF, fonds Allégret.

¹⁸⁸⁵LORCEY J., *op. cit.*, p. 186.

¹⁸⁸⁶Agenda 1958 : vendredi 3 janvier. BnF, fonds Achard.

¹⁸⁸⁷MORGAN M., « Conte de Noël, Histoire d'une petite fille qui voulait faire du cinéma... et tourna "Gribouille" », *Cinémonde*, n°476, 1er décembre 1937. LORCEY J., *op. cit.*, p. 168.

¹⁸⁸⁸LORCEY J., *op. cit.*, p. 186-187.

¹⁸⁸⁹YVES-BONNAT, « C'est pour Micheline Presle que j'ai écrit "Colinette" nous dit Marcel Achard », *Le Figaro*, jeudi 29 octobre 1942, p. 4.

persona de ces acteurs est-elle loin d'être négligeable, comme nous l'avons déjà noté à propos de Jean Gabin et de Michèle Morgan, et comme nous le verrons pour Micheline Presle. Même quand leur formation est d'abord théâtrale, l'élection de ces interprètes montre que les spécificités de l'acteur de cinéma sont prises en compte : leur photogénie, parfois leur fragilité ou leur étrangeté vocales, s'imposent sur l'écran mieux que sur la scène.

Cette spécificité de l'acteur de cinéma est reconnue dans les articles consacrés à René Falconetti (qui s'ennuie au théâtre mais dont le génie a été capté par Dreyer¹⁸⁹⁰), Marlene Dietrich ou Greta Garbo. Garbo transcende la frontière entre l'actrice et son personnage et permet à l'art cinématographique d'atteindre à l'éternité, sans que le critique étaye son propos par le moindre argument précis. Le rapport à l'actrice relève de la pure fascination, défiant apparemment toute analyse :

Il faut aller la voir dans Marguerite Gauthier pour connaître ce qu'est une artiste de génie.

Les dix dernières minutes du film sont simplement sublimes.

C'est un classique du cinéma, et je ne pense pas que le temps ni l'évolution de la technique en puissent altérer la perfection.

Il faut aller voir mourir Garbo.

C'est la seule comédienne de cinéma dont on puisse dire qu'elle dépasse toutes les comédiennes de théâtre.

Elle est la seule, l'unique, la divine, l'humaine¹⁸⁹¹...

Dans une certaine mesure, la Star s'apprécie en dépit du film : sa présence seule justifie l'admiration du spectateur. Elle devient alors l'auteur principal, quand elle construit son apparence, voire écrit ses dialogues : « Mae West révéla dans *Lady Lou* une personnalité puissante, créa un personnage, inventa une façon de parler¹⁸⁹². » S'il ne possède pas cette capacité d'invention, l'acteur dépend du scénariste qui saura le mettre en valeur : il manque dans *Marinella* (1936), « un scénariste habile [susceptible] de lancer Tino Rossi¹⁸⁹³ ». L'année suivante, ces scénaristes habiles se nomment Marcel Achard et Henri Jeanson, qui collaborent au scénario de *Naples au baiser de feu*.

7.2.3.3 Le dialoguiste-vedette au service de la Star

Peuvent alors se nouer entre acteurs et scénaristes-dialoguistes des alliances avantageuses pour les deux parties. Le phénomène n'a rien d'exceptionnel à une époque où certaines vedettes exigent de travailler avec leurs dialoguistes attitrés : Jeanson pour Jovet, Bernard Zimmer pour Françoise Rosay¹⁸⁹⁴. Dès l'écriture, non seulement le rôle mais le rythme du dialogue, suggéré par la ponctuation, peuvent s'inspirer du futur interprète¹⁸⁹⁵. À l'occasion de la sortie de *Noix de Coco*, réalisé par Jean Boyer, Achard signe un article intitulé « Le principal allié de l'auteur, c'est le comédien » mettant au jour cette relation d'interdépendance.

¹⁸⁹⁰ACHARD M., « Falconetti », *Nouvelles Littéraires*, n°380, 25 janvier 1930, p. 12.

¹⁸⁹¹Id., « *Le Roman de Marguerite Gauthier* », *Marianne*, 13 octobre 1937, p. 21.

¹⁸⁹²Id., « Le nouveau Mae West », art. cit.

¹⁸⁹³Id., « *Marinella* », *Marianne*, 15 avril 1936, p. 11.

¹⁸⁹⁴BARROT O., CHIRAT R., « Ciné-Boulevard », in SACD, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁹⁵*Ibid.* Voir également, dans le même ouvrage : René WHEELER, « Sur Jeanson, Des souvenirs », p. 248 ; H. JEANSON, « Le métier de scénariste », p. 282 ; Bernard CHARDÈRE, « Jacques Prévert, auteur de films », p. 298.

Le titre est aussi habile que trompeur dans la mesure où Achard signale à quel point l'acteur lui est redevable, et non l'inverse, et où il célèbre ses propres qualités de dialoguiste plutôt que celles d'un auteur générique. Il signale au passage que ces qualités ne sont pas partagées par certains de ses confrères, parfaitement identifiables comme dans la critique de *Marinella*. L'article est un texte auto-promotionnel adressé au public, aux producteurs, et aux acteurs :

Un journaliste me demandait l'autre jour quels étaient les principaux ennemis de l'auteur de films et ses principaux alliés.

J'ai répondu que ses ennemis étaient, parfois, le metteur en scène quand il était idiot [...].

Et quelquefois, mais plus rarement, le producteur. [...]

Je disais – et je suis sûr d'avoir raison : le principal, le seul, le profond, le véritable, l'admirable ami, allié et défenseur de l'auteur, c'est le comédien.

Seul de tous les artisans de cinéma, le comédien sait bien en effet que même une bonne histoire, si elle est mal racontée, mal dialoguée, ne lui donnera aucune occasion d'avoir du succès.

Il sait bien qu'il lui faut des phrases justes, comiques, inattendues et vivantes pour donner au caractère qu'il incarne l'impression de la vie.

Raimu et Michel Simon savent bien qu'ils ont été admirables ensemble et inutilement dans Les Nouveaux Riches [(1938), d'André Berthomieu, dialogué par Roger Ferdinand] et Les Jumeaux de Brighton [(1936) de Claude Heymann, dialogué par Jean Alley].

On a déjà eu deux fois l'occasion de lancer cette incomparable association comique et la petite satisfaction vaniteuse que j'en tire, c'est qu'elle aura réussi seulement dans Noix-de-Coco¹⁸⁹⁶.

Contrairement à Michel Simon, qui papillonne d'un dialoguiste à l'autre, Raimu a besoin de cette collaboration au long cours pour construire une figure stable. Sa popularité à l'échelle nationale repose sur l'alternance de rôles méridionaux et plus neutres, sur l'alliance paradoxale de théâtralité exacerbée et d'authenticité¹⁸⁹⁷ ou de sobriété¹⁸⁹⁸, et sur l'association de cette figure très physique à un cinéma du verbe ponctué d'effets rhétoriques. La tâche n'est pas aisée : Jeanson a admis l'incompatibilité entre son style et « la voix de Raimu¹⁸⁹⁹ ». Pagnol et Achard, les deux auteurs avec lesquels il a le plus souvent collaboré, lui ont permis de concilier ces aspects, avec des fortunes et des modalités distinctes néanmoins. Fondateur, le binôme Raimu-Pagnol¹⁹⁰⁰ s'impose dès le début du parlant grâce au triomphe de *Marius* (1931). Il est durable (une dizaine d'années) et cohérent, car fortement associé au pittoresque provençal et à un usage novateur du discours. Le binôme Raimu-Achard se forme plus

¹⁸⁹⁶ACHARD M., « Le principal allié de l'auteur, c'est le comédien », *Cinéma*, n°543, 25 mars 1939, p. 78.

¹⁸⁹⁷VINCENDEAU G., « Les acteurs méridionaux dans le cinéma français des années 1930 », in AMIEL V., NACACHE J., SELIER G., VIVIANI C. (sld.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, P.U.R., Collection « Le Spectaculaire », 2007, p. 217-232.

¹⁸⁹⁸Ead., « In the name of the father - Marcel Pagnol's 'trilogy' : *Marius* (1931), *Fanny* (1932), *César* (1936) », in HAYWARD S., VINCENDEAU G. (sld.), *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁹⁹JEANSON H., « Le métier de scénariste », in *op. cit.*, p. 282.

¹⁹⁰⁰Ils collaborent pour sept films : la trilogie marseillaise ; *Tartarin de Tarascon* (1934), R. Bernard ; *La Femme du boulanger* (1938), M. Pagnol ; *Monsieur Brotonneau* (1939), A. Esway ; *La Fille du puisatier* (1940), M. Pagnol.

tardivement. Entre 1937 à 1942, Achard scénarise (parfois) et dialogue (toujours) sept films le mettant en vedette : *Gribouille* (1937), *L'Étrange Monsieur Victor* (1938), *Noix de Coco* (1939), *Untel père et fils* (1940), *Parade en sept nuits* (1941), *L'Arlésienne*, *Monsieur La Souris* (1942). Pendant cinq années, le dialoguiste se plie aux projets et aux exigences de l'acteur sans l'annexer à son univers propre, aux caractéristiques plus évanescences que celles du petit monde pagnolien. De fait, leur corpus commun présente une forte hétérogénéité : le vaudeville outré (*Noix de coco*) côtoie la structure tragique (*L'Arlésienne*) ou criminelle (*L'Étrange Monsieur Victor*), le contexte provençal (*L'Étrange Monsieur Victor*, *Noix de coco*, *L'Arlésienne*) celui de Paris (*Gribouille*, *Monsieur la Souris*). Dans *Untel Père et fils*, le personnage interprété par Raimu ne cesse d'ailleurs d'effectuer le trajet entre Marseille et la capitale, pour mieux incarner la France éternelle dans un film destiné à promouvoir la nation. Cette mobilité est indissociable de la popularité des deux grandes stars méridionales, Fernandel et Raimu¹⁹⁰¹. Si le personnage emblématique d'*Untel père et fils* demeure constamment sympathique et positif, plusieurs des rôles dialogués par Achard refusent pourtant cette univocité au profit d'une ambivalence – notamment morale – tranchant avec la droiture du César de la trilogie marseillaise, y compris quand l'action se situe dans le contexte provençal (*L'Étrange Monsieur Victor*). Le patriarche de *Gribouille* et le clochard de *Monsieur la Souris* mentent, non pas comme César pour l'honneur d'une femme abandonnée, mais, le premier, afin d'héberger une jeune meurtrière éveillant chez lui des sentiments troubles, le second, afin de conserver une forte somme d'argent, compromettant du même coup la résolution d'un assassinat.

Raimu y trouve l'opportunité d'élargir son registre dans le cadre de productions moins dépendantes de l'autorité d'un auteur incontesté (Pagnol) et du contexte provençal, Achard celle d'être associé à un acteur populaire, dont le souffle oratoire et la diction impeccable mettent en valeur ses répliques. Cela impose au scénariste-dialoguiste un certain nombre de concessions. Dès l'écriture, le statut privilégié de l'acteur-vedette doit être pris en compte. Hans Lustig, chargé de l'adaptation cinématographique de *Gribouille*, rappelle ainsi à Marc Allégret et Marcel Achard qu'il faut « que Raimu participe davantage à l'action du centre du film », ce qui impose notamment de commencer par une séquence présentant son personnage, et non par la séquence initialement prévue située au palais de justice¹⁹⁰². Le cadre générique du film devient moins net. Il ne se présente plus d'emblée comme un film de prétoire mais reprend plutôt la formule adoptée pour introduire César dans *Marius* : présenter le personnage dans son cadre professionnel (dans les deux films, une enseigne associe le personnage et son commerce, avant même sa première apparition) ; puis confronter le patriarche bienveillant à un jeune couple, avec cependant, dans le film d'Allégret, plus de discrétion dans l'interprétation et moins de simplicité dans le découpage. La théâtralité est atténuée dans *Gribouille*. La séquence liminaire annonce la couleur, tenant compte des attentes d'un public venu voir avant tout « un film de Raimu » – soutenu par une interprétation et des dialogues inventifs – mais susceptible d'apprécier l'évolution de la formule du théâtre filmé, au même titre que la critique contemporaine¹⁹⁰³.

La genèse de *L'Étrange Monsieur Victor*, *L'Arlésienne* ou de *M. La Souris* va dans le même sens, soulignant l'interventionnisme de l'acteur. C'est à la demande de Raimu, exigeant des dialogues plus brillants, qu'Achard aurait retravaillé le scénario du premier film, écrit par Grémillon, Albert Valentin et Charles Spaak¹⁹⁰⁴. C'est pourquoi Geneviève Sellier évoque

¹⁹⁰¹VINCENDEAU G., « Les acteurs méridionaux dans le cinéma français des années 1930 », p. 218 et 223.

¹⁹⁰²*Gribouille*, notes préparatoires, datées du 11 janvier 1937, p. 4. BnF, fonds Marc Allégret, 4°-COL-7/9 (6).

¹⁹⁰³ANDREW D., *op. cit.*, p. 90.

¹⁹⁰⁴SELLIER G., *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, p. 119.

l'« alliance objective entre un scénariste-dialoguiste et un acteur vedette du théâtre de boulevard, pour tenter d'imposer aux cinéastes le règne sans partage des professionnels de la parole¹⁹⁰⁵. » Il faut nuancer cette assertion en rappelant qu'Achard ne conçoit pas son dialogue indépendamment des autres composantes, et donc du visuel. Son contrat l'autorise d'ailleurs à modifier non seulement le dialogue mais le découpage technique, en tenant compte des exigences des producteurs¹⁹⁰⁶. De plus, une partie de la réécriture s'est effectuée à Toulon, où le metteur en scène tournait les extérieurs du film¹⁹⁰⁷ : elle ne s'est pas faite sans Grémillon. Quant à Raimu, il prête la plus grande attention à la place qui lui est accordée, vérifiant lors du dérushage que son partenaire Pierre Blanchar n'est pas trop présent à l'image au cours des scènes qui les confrontent¹⁹⁰⁸. Après la projection d'une première version du film, il écrit à Raoul Ploquin pour demander la suppression d'une vingtaine de minutes jugées superflues, en particulier quand elles sont muettes et interprétées par d'autres : « un gros plan de Renaud où sans méchanceté aucune elle regarde passé [sic] un train et ce plan est très long » ou un « temps long et inutile de Blanchar sur la montagne du Faron¹⁹⁰⁹ »...

A contrario, après une lecture du scénario de *L'Arlésienne*, il demande que son rôle soit étoffé. Achard s'exécute : « rajouté deux petites scènes à *L'Arlésienne* pour faire plaisir à Raimu¹⁹¹⁰ ». De même, les modifications opérées tardivement sur le scénario de *M. La Souris* l'intègrent davantage à l'intrigue policière et lui offrent une tirade finale absente du découpage technique. Une lettre envoyée par Raimu au cours du tournage de ce film confirme qu'il entend collaborer à l'écriture :

Moi, Achard, quand je joue une pièce où j'ai du succès, ou un film, c'est que je le travaille avec l'auteur longuement, même avec Pagnol qui mon Dieu est un bon auteur. Et alors j'arrive à faire quelque chose de bien¹⁹¹¹.

Que Raimu n'hésitât pas à demander des modifications à Marcel Pagnol est attesté, à tel point que Pierre Fresnay notait que son confrère se voulait à la fois acteur et metteur en scène¹⁹¹², ce qui ne manquait pas de susciter des tensions avec l'auteur attitré. Marcel Achard, qui pointait dans ses critiques le danger représenté par un acteur omniprésent¹⁹¹³, a dû composer avec un allié encombrant, avec lequel il finira d'ailleurs par se fâcher en 1942.

Les œuvres co-écrites par Marcel Achard, interprétées par Raimu et réalisées par Marc Allégret, Jean Grémillon ou Georges Lacombe sont donc négociées au sein d'un collectif dont

¹⁹⁰⁵*Ibid.*, p. 121.

¹⁹⁰⁶Contrat rédigé par l'Alliance Cinématographique Européenne (filiale de la UFA), daté du 29 octobre 1937, signé par M. Achard. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris. Le contrat exige que la révision du scénario soit achevée pour le 21 novembre. Il indique également qu'il reste à préciser la manière dont Achard sera crédité du scénario, et au générique. Dans la version circulant actuellement de *L'Étrange Monsieur Victor*, reconstituée par Raoul Ploquin en 1974, son nom est absent du générique.

¹⁹⁰⁷ACHARD M., carte adressée à J. Achard, envoyée de Toulon, tampon postal daté du 7 novembre 1937. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, L'Étrange M. Victor.

¹⁹⁰⁸« Madeleine Renaud à propos de Jean Grémillon », témoignage recueilli par Armand Panigel, diffusé par l'ORTF le 7 février 1974 dans l'émission *Au cinéma ce soir*. INA, <http://www.ina.fr/video/I05017132>, consulté le 14 juillet 2018.

¹⁹⁰⁹RAIMU, lettre adressée à R. Ploquin, non datée. BnF, fonds Grémillon.

¹⁹¹⁰Agenda 1941 : mardi 15 juillet. BnF, fonds Achard.

¹⁹¹¹RAIMU, lettre adressée à M. Achard au cours du tournage de *Monsieur La Souris*. BnF, fonds Achard. Nous n'avons pas retrouvé cette missive dans le fonds, mais elle est citée par Noëlle Giret, « Marcel Achard : le cinéma n'est pas le théâtre », in TOULET Emmanuelle (sld.), *op. cit.*, p. 198.

¹⁹¹²FRESNAY P., *Je suis comédien*, Éditions du Conquistador, 1954. Cité par P. LAGNAN, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹¹³C'est le reproche adressé à Harry Baur dans *Les Yeux noirs (Marianne)*, 11 septembre 1935, p. 11) ou Charles Laughton dans *Rembrandt (Marianne)*, 25 novembre 1936, p. 11).

l'organisation demeure complexe. Ces tensions expliquent, en partie, les structures déséquilibrées de *Gribouille* ou *Monsieur la Souris* : à trop vouloir servir son interprète, le premier film hésite sur son enjeu, tandis que le second peine à concilier l'enquête policière avec le portrait pittoresque. Le film de genre et le « film de Raimu » co-existent difficilement. Si *L'Étrange Monsieur Victor* appartient pleinement à l'univers de Grémillon, le film conserve également la trace de cette pluralité d'interventions qui ne contredisent pas, cette fois-ci, les enjeux fondamentaux du projet. En l'occurrence, le charisme du personnage éponyme et son invention oratoire exacerbent sa dualité tout en soudant les deux faces qui la composent. Côté face, Monsieur Victor est un commerçant enjôleur qui trouve le mot juste pour convaincre ses clients ou son épouse ; côté pile, le receleur s'impose physiquement et verbalement face à des malfaiteurs. Cette dichotomie entre apparence lumineuse et vie secrète mortifère n'est pas sans rappeler celle de la Star. La forte présence de l'acteur et le brillant du dialogue achardien peuvent être mis au service de deux représentations contradictoires. Au passage, la théâtralité associée à ces deux auteurs – l'acteur et le dialoguiste – est soumise à un processus critique puisque sa puissance se révèle indépendante de tout enjeu éthique. Le metteur en scène – peut-être avec la complicité de collaborateurs qu'il ne faut pas nécessairement s'imaginer aveugles ou indifférents mais plutôt lucides et concernés – renverse ce qui fonde leur autorité afin de le soumettre à la logique du film¹⁹¹⁴.

7.2.4 Les cinéastes

Impossible de synthétiser la représentation d'un cinéaste au singulier. Plus encore que les autres collaborateurs de premier rang (producteur, scénariste, acteur), ses représentations sont plurielles, parfois contradictoires, variables selon la posture adoptée par Achard (critique, écrivain, scénariste, réalisateur), celle qui lui est attribuée dans le cadre des projets (scénariste-auteur, dialoguiste, réalisateur) ou la stature du cinéaste avec lequel il collabore.

Le dogme du scénariste-auteur, bâtisseur de cathédrale¹⁹¹⁵ imposant ses plans et ses dialogues¹⁹¹⁶ à un cinéaste-exécutant, revient régulièrement dans la fiction et les entretiens. Exceptionnellement, le critique reconnaît le cinéaste comme l'auteur principal au sein des binômes scénaristes-cinéastes qui constituent une spécificité du cinéma français : pour *La Grande Illusion*, Charles Spaak est présenté comme le collaborateur de Jean Renoir, crédité quant à lui de tous les choix décisifs¹⁹¹⁷. Pierre Bost aboutissait au même constat, confirmant la singularité de Renoir¹⁹¹⁸. Ce dernier réapparaît, en 1938, dans la liste des rares cinéastes français « vraiment responsables des films qu'ils font¹⁹¹⁹ », aux côtés de René Clair, Julien Duvivier, Jacques Feyder, Marcel Carné ou Marc Allégret. Quand Carné collabore avec Prévert pour *Drôle de drame*, et Allégret avec Achard pour *Félicie Nanteuil*, ce dernier leur reproche néanmoins de ne pas accorder au scénariste la place qu'il mérite. De même, s'il admet que l'invention propre du metteur en scène (détails intrigants, atmosphère visuelle)

¹⁹¹⁴A cause de cette difficulté à identifier une autorité, et partant une volonté individuelle, certains chercheurs préfèrent parler d'« instance narrative », rassemblant la pluralité des co-auteurs, plutôt que d'auteur pour désigner « le lieu abstrait où s'élaborent les choix pour la conduite du récit et de l'histoire ». M. VERNET, « Cinéma et narration », chap. 3 d'*Esthétique du film* de J. AUMONT, A. BERGALA, M. MARIE et M. VERNET (sld.), Paris, Nathan Université, 1983 p. 78.

¹⁹¹⁵MUREL G., « Ce qu'ils reprochent au cinéma », art. cit. ; la même comparaison est reprise dans la pièce *Le Corsaire*, p. 103.

¹⁹¹⁶ACHARD M., « *Mister Flow* », *Marianne*, 11 novembre 1936, p. 11.

¹⁹¹⁷Id., « *La Grande Illusion...* », art.cit.

¹⁹¹⁸BOST P., « *La Grande Illusion* », art. cit.

¹⁹¹⁹ACHARD M., brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français, datable de 1938, p. 8. BnF, fonds Achard.

puisse transcender le scénario, ou que soit reconnue pragmatiquement son autorité, le scénariste demeure un repère « moral ».

Quand Achard abandonne la posture théorique pour rentrer dans la mêlée, et participer à la création des films, les témoignages gagnent en diversité, depuis le conflit ouvert (avec d'Abbadie d'Arrast) jusqu'à la collaboration harmonieuse (Lachman, Marc Allégret pendant les années trente). Le « metteur en scène [...] idiot¹⁹²⁰ » est objet de mépris, Lubitsch de la plus grande admiration pour savoir imposer sa marque à toutes les étapes du processus de production. Peut-être est-ce à l'aune de cette maîtrise qu'Achard aura renoncé à poursuivre sa propre carrière de réalisateur. Entre ces deux extrêmes, nombre de relations se fondent sur un mélange de respect et de tension, avec Grémillon, Ophuls et même Allégret dans les années quarante. De plus, la position du scénariste diffère selon qu'il est considéré comme l'auteur du film (il peut alors restreindre l'autonomie du réalisateur en prescrivant un découpage et des relations expressives entre image et son) ou l'auteur des dialogues, dépendant du traitement, parfois singulier, que le réalisateur leur fera subir. Plus probablement, ce traitement peut être négocié entre les co-créateurs, particulièrement quand le cinéaste (Lubitsch, Grémillon, Ophuls) n'envisage d'art cinématographique que polyphonique.

De manière générale, l'hésitation entre les approches pragmatique et défensive alimente une tension que le conteur surmonte en postulant l'absence du cinéaste – dans la conférence de 1935, *Le Corsaire*, l'apologue *Capitaine Bernheim* – ou sa liquidation : le réalisateur criminel d'*Une étoile disparaît* est *in fine* évacué du récit. Cette absence utopique se retrouve dans le « cinéma dans un fauteuil » rêvé par un autre scénariste : Jean Ferry. Celui-ci « se sert [grâce à la publication de *Fidélité* (1953)] du scénario pour célébrer la liberté de l'auteur et créer un cinéma mental auquel nul réalisateur ne pourra être infidèle¹⁹²¹ » : évacué du processus de production, le cinéaste l'est également du générique-fiction imaginé par Ferry.

Les fictions proposent moins un enregistrement des conflits que des reconstructions chimériques ou cathartiques. Le traitement du temps, de l'espace ou des personnages témoigne de la genèse à travers un filtre poétique, un imaginaire subjectif qui doit se confronter au collectif afin d'être diffusé dans les salles de cinéma, au risque de la trahison ou de la compromission. C'est le risque que pointaient les deux scénaristes-personnages du *Corsaire*, en considérant pourtant qu'il en valait la peine : l'impureté étant constitutive du septième art, le poète doit laisser son œuvre se concrétiser grâce à d'autres que lui. Quand le film achevé propose un discours réflexif sur la création, remonter vers la source de ce discours se complique dans la mesure où il a pu être infléchi, contesté, récupéré ou mis à distance tout au long du processus de production.

7.3 Une collaboration exemplaire : Achard et Allégret

La collaboration au long cours entre Marcel Achard et Marc Allégret permet d'étudier l'évolution de ces tensions autoriales et imaginaires, particulièrement quand les projets exploitent des situations, des représentations ou des motifs renvoyant au contexte génétique :

¹⁹²⁰Id., « Le principal allié de l'auteur, c'est le comédien », art. cit.

¹⁹²¹COHEN Nadja, « *Fidélité* de Jean Ferry : un scénario dont vous êtes le réalisateur ? », in BRANGE M., JEANNELLE J.-L. (sld.), *op. cit.*, p. 261.

un appareil de prise de vue constitue un enjeu sémantique et dramatique majeur dans *Le Paquebot partira à midi* (1936) ; les figures du *Corsaire* (1939) entrent en résonance avec les positions occupées par les co-créateurs au sein de la hiérarchie auctoriale ; dans *Félicie Nanteuil* (1942), le renversement des rôles, au sein de la sphère dramatique diégétique, peut être mis en relation avec la crise professionnelle et personnelle contemporaine entre le scénariste et le réalisateur.

7.3.1 Une relation professionnelle et affective

7.3.1.1 Marc Allégret avant Marcel Achard

Avant se faire connaître comme cinéaste, Marc Allégret inspira à André Gide une passion et un roman : *Les Faux Monnayeurs*. L'initiation est à la fois amoureuse (pour l'un comme pour l'autre puisqu'elle permet à Gide de se réconcilier avec son homosexualité¹⁹²²) et intellectuelle, puis devient platonique. Bien qu'Achard admire l'oeuvre gidienne, il a pu être troublé par son éloge de la pédérastie au point d'opposer au *Corydon* une relecture réactionnaire : *Adam* (1938), conçu quand s'épanouit sa propre relation amicale et professionnelle avec Marc Allégret (cf. *supra* 1.1.4.2).

Après avoir approfondi sa connaissance de la littérature et des arts dans le sillage de son mentor, le jeune homme découvre le cinéma documentaire au cours de leur voyage au Congo, en 1927. Il développe alors des talents d'organisateur et le goût de la création¹⁹²³. Gide l'encourage dans cette voie. Il l'aide à chercher des sujets, à écrire des scénarios et à se lancer, à la fin de l'année 1929, dans l'aventure du FPF. Comme son nom l'indique, cette société s'était fixé comme objectif de faire bénéficier le film parlant français, alors en plein essor, du talent d'écrivains renommés associés à la NRF et rassemblés autour de Gide. Jules Romain, Roger Martin du Gard ou Jean Giraudoux participèrent à l'aventure, censée lancer la carrière cinématographique d'Allégret. Mais l'aventure tourna court¹⁹²⁴. Soucieux de gagner son autonomie, le jeune cinéaste s'émancipe de Gide en menant sa carrière aux côtés d'autres scénaristes, même si l'écrivain participa, sans être crédité, à l'écriture de *Lac aux dames* (1934) et *Sous les yeux d'Occident* (1936)¹⁹²⁵.

Comme Marcel Achard, Marc Allégret aborde le septième art en tant que critique et cinéphile, entre 1927 et 1930. Il s'intéresse notamment au premier long métrage de Jean Grémillon, interprété par Charles Dullin : *Maldone*¹⁹²⁶. S'il salue l'ambition et la jeunesse du cinéaste (Grémillon est pratiquement son contemporain), il n'en déplore pas moins que le film demeure trop dépendant d'une structure littéraire, et que l'indéniable virtuosité visuelle nuise à l'émotion. Le critique fait montre d'une exigence qui ne sera pas tout à fait relayée par le cinéaste, mais souligne combien l'émancipation par rapport à l'encombrant modèle littéraire est à la fois personnelle et théorisée.

Son premier long métrage, *Le Blanc et le Noir* (1931), est une œuvre de circonstance,

¹⁹²²MASSON Jean-Claude et Pierre, « Introduction », *Correspondance avec Marc Allégret, 1917 - 1949, Cahiers André Gide 19*, Paris, Gallimard, NRF, 2005, p. 12.

¹⁹²³*Ibid.*, p. 32.

¹⁹²⁴DUROSAY D., « Le Film Parlant Français. F.P.F. et N.R.F. : l'Eldorado du cinéma », in DUROSAY D. (sld.), *op. cit.*, p. 263-277.

¹⁹²⁵TOULET E., « Le sang et la pourpre de la littérature », in TOULET (sld.), *op. cit.*, p. 28.

¹⁹²⁶ALLÉGRET M., « Notes sur quelques films : *Maldone* », *Close up*, juin 1928, p. 68-73. Repris in D. DUROSAY (sld.), *op. cit.*, p. 252-255.

puisqu'il dut remplacer au pied levé Robert Florey¹⁹²⁷. Le réalisateur sert le texte de Guitry, pour cette œuvre qui témoigne de manière obsessionnelle de la prégnance des oppositions dans la France de l'entre-deux guerres : géographiques (l'action se situe près de la frontière franco-espagnole) ; raciales (un enfant métis né d'une union adultérine et dont il faut se débarrasser constitue l'enjeu comique) ; sexuelles (la représentation des genres est parfaitement stéréotypée) ; et esthétiques. Le contraste entre noir et blanc, exploité dès le générique, est attendu, tandis que la théâtralité prégnante (découpage en actes, frontalité, durée des plans, interprétation) est troublée par quelques rares effets démonstrativement cinématographiques : le récit s'ouvre sur un virtuose plan-séquence ; les disjonctions ponctuelles entre les registres du visible et de l'audible, soulignées par le cadrage, suscitent le récit puisque l'épouse blanche couche avec un homme noir dont elle ne connaît que la voix. Cette première expérience éloigne donc Allégret de la remise en cause gidienne des stéréotypes, comme de son ambition personnelle d'exploiter pleinement les spécificités du septième art.

Les films suivants témoignent d'un éclectisme parfois assimilé à de l'impersonnalité. La carrière du réalisateur semble conduite par le hasard des rencontres. Après Guitry, il devient le collaborateur de Pagnol pour *Fanny* (1932). *Lac aux dames* (1934) est un autre succès témoignant surtout du talent de dialoguiste de Colette et de l'ambition du producteur, Philippe de Rothschild¹⁹²⁸. Charles Spaak, qui a collaboré aux dialogues des *Beaux Jours* (1935), juge le cinéaste « sans contours, sans consistance, sans poids¹⁹²⁹ ». En dehors de la France, deux historiens du cinéma considèrent, à cinquante ans d'intervalle, deux de ses œuvres comme exemplaires de l'effacement du metteur en scène : pour Siegfried Kracauer, *Entrée des artistes* (1938), dialogué par Jeanson, atteste d'une soumission très française de l'image au verbal, à l'unisson d'une société figée dans la tradition¹⁹³⁰ ; Dudley Andrew estime quant à lui que *Lac aux dames* illustre typiquement la pusillanimité d'un cinéaste qui veut « choquer et plaire simultanément » et demeure « plus intéressé par les réactions que ses films peuvent susciter que par leur innovation esthétique, par la qualité des méthodes de production que par ses choix esthétiques¹⁹³¹ ». Une qualité cependant lui est régulièrement reconnue : celle de découvreur de talents, de pair avec celle de directeur d'actrices dont les personnages incarnent « les passions et les frivolités, les déchirements et les compromissions, l'ambiguïté profonde de la France de cette époque¹⁹³². »

Tout bien considéré, il est possible que Marcel Achard ait souhaité collaborer avec Marc Allégret autant pour ses qualités (proximité avec la sphère littéraire, solidité technique, sensibilité) que pour l'impersonnalité qui lui est souvent reprochée, et qui semblait garantir au scénariste-auteur une position assurée. De fait, quand il recense *Les Beaux Jours* dans les colonnes de *Marianne*, Achard apprécie l'apport des auteurs (i.e. des scénaristes) et des interprètes mais évoque peu le travail propre du metteur en scène¹⁹³³ tandis que le découpage « admirable¹⁹³⁴ » de *Sous les yeux d'Occident* est attribué aux scénaristes.

¹⁹²⁷DUROSAY D., « Le démon de la nuit », in DUROSAY D. (sld.), *op. cit.*, p. 242.

¹⁹²⁸ANDREW D., *op. cit.*, p. 189-191.

¹⁹²⁹SPAACK C., propos cités par P. MÉRIGEAU, « Sur tous les tableaux », in SACD, *op. cit.*, p. 339.

¹⁹³⁰KRACAUER S., « Why France Liked Our Films » (1942), in *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, Oakland, University of California Press, 2012, p. 34-35.

¹⁹³¹ANDREW D., *op. cit.*, p. 190.

¹⁹³²OMS Marcel, « Une calligraphie discrète », in DUROSAY D. (sld.), *op. cit.*, p. 246.

¹⁹³³ACHARD M., « *Les Beaux jours* », *Marianne*, n°161, 20 novembre 1935, p. 11.

¹⁹³⁴Id., « *Sous les yeux d'Occident/Samson* », art. cit.

7.3.1.2 Faux départs

La plupart des lettres envoyées par Allégret à Gide entre 1928 et 1937 ont disparu¹⁹³⁵, alors qu'elles auraient pu témoigner de la perception par le jeune réalisateur de sa rencontre avec Achard, vraisemblablement autour de 1930¹⁹³⁶, puis du début de leur collaboration, à partir de 1936. Probablement la réception enthousiaste de l'adaptation de *Jean de la Lune* par Gide, puis les affinités d'Allégret avec l'auteur de la pièce – sensible, lettré et cinéphile, préférant le consensus au conflit ouvert – ont-elles suscité chez lui le désir de prolonger leur association en dépit de l'échec de leur deux premiers projets communs.

En janvier et février 1936, ils travaillent ensemble pour la première fois, sur une adaptation de la nouvelle d'Etienne Grill, « Les Mains au cou », commandée par le producteur André Aron. Le film doit être interprété par Gaby Morlay. Ainsi que l'indiquent sa correspondance avec le producteur et le contrat, Achard doit remettre un « scénario dialogué et découpé », son nom doit apparaître au générique « dans les mêmes caractères que ceux utilisés pour les vedettes¹⁹³⁷ » et il entend disposer de « la plus entière liberté¹⁹³⁸ ». À sa demande, Hans Lustig l'aide à réaliser le découpage¹⁹³⁹. Ce premier projet est rejeté par Aron.

Le 26 mars 1936, l'auteur propose au producteur un autre projet destiné à l'actrice. Il s'agit cette fois-ci d'un scénario original, *Le Paquebot partira à midi*, pour lequel Lustig doit continuer de l'assister¹⁹⁴⁰. La genèse de ce projet et la réception enthousiaste de *Sous les yeux d'Occident* (le 25 mars : cf. *supra* 3.2.3.4) se télescopent dans la chronologie comme dans leur célébration du pouvoir attribué au scénariste, assisté du « machiavélique découpeur¹⁹⁴¹ », Hans Lustig : pouvoir d'imposer au film, assimilé à une course équestre, un rythme vif, personnel, implacable, qui institue les scénaristes en agents de la fatalité. Soucieux d'affirmer des prérogatives définies contractuellement, Achard précise à son producteur que Lustig n'est que « [son] collaborateur¹⁹⁴² ». L'ambition du scénariste-auteur doit composer avec sa dépendance de fait dès qu'il s'agit de prescrire la mise en image.

Ce projet, à nouveau rejeté par le producteur, témoigne néanmoins de la conception achardienne de l'écriture scénaristique et de son rôle d'« auteur », c'est-à-dire selon l'acception dominante du terme à cette époque, de scénariste.

Frappe ici – comme pour *La Veuve Joyeuse* – l'extrême précision du découpage technique de deux-cent-cinquante-trois pages commandé par le producteur. Y sont indiqués les axes de prise de vue et les valeurs de plan, ainsi que les rapports entre l'action, le dialogue et les mouvements d'appareil complexes. Cette précision, de pair avec l'ambition de proposer une véritable écriture en images, est sensible dès la première scène, programmatique¹⁹⁴³. En effet, celle-ci est muette, mise à part l'unique réplique qui la conclut au bout de quatre pages. Le dramaturge refuse de n'être considéré que comme un brillant dialoguiste. De plus, la

¹⁹³⁵MASSON J.-C. et P., *op. cit.*, p. 10.

¹⁹³⁶La première rencontre entre Gide et Achard a lieu cette année, après le succès de *Jean de la Lune* : André GIDE, *Journal*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 226.

¹⁹³⁷ARON André, lettre adressée à M. Achard, datée du 11 janvier 1936. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*.

¹⁹³⁸ACHARD M., lettre adressée à A. Aron, datée du 26 mars 1936.

¹⁹³⁹ARON A., lettre adressée à M. Achard, datée du 28 mars 1936. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*.

¹⁹⁴⁰*Ibid.*.

¹⁹⁴¹ACHARD M., « *Courrier Sud* », *Marianne*, n° 223, 27 janvier 1937, p. 11.

¹⁹⁴²Id., lettre adressée à A. Aron, datée du 26 mars 1936.

¹⁹⁴³*Le Paquebot partira à midi*, découpage technique, p. 1-4. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q.

succession de plans complexes établit sa virtuosité, à l'unisson avec son protagoniste jonglant avec son appareil photographique. Tout au long du scénario, la démonstration de force se développe autour de cet appareil de prise de vues placé au centre de l'organisation dramatique (des liasses de faux billets y sont cachées), grâce au dialogue et au découpage. Ainsi du plan 165, long plan « pris du fond du bar, face aux portes qui font communiquer le bar et le hall. Au premier plan, une table de bar sur laquelle est posé l'appareil photographique [...] »¹⁹⁴⁴. » L'appareil, derrière lequel se déploie le rez-de-chaussée de l'hôtel, aimante tous les regards avant de motiver les actions des personnages principaux dans cette scène qui mêle humour et suspense.

Faut-il mettre en relation cette obsession des personnages ainsi que cette insistance du scénario sur l'appareil de prise de vues avec la précision d'un découpage instituant le scénariste comme maître de l'image autant que du verbe ? Y invite l'emploi, dans certains passages, du même terme – « l'appareil » – pour désigner l'objet de la diégèse et celui du tournage.

Reste que la participation de Lustig et d'Allégret au découpage semble plus importante que prévue. Le producteur charge Lustig d'« assister [Achard] dans le découpage »¹⁹⁴⁵. Or, Achard note dans sa réponse que Lustig devait « exécuter le découpage »¹⁹⁴⁶, glissement de sens significatif. De même, Allégret n'est pas censé être chargé du scénario ni du découpage dans les courriers adressés par le producteur, mais Achard reconnaît que le cinéaste lui a apporté une « collaboration technique »¹⁹⁴⁷. Où s'arrête la collaboration ? Où commence la création ? Faut-il ici considérer l'exécution comme un moyen terme, c'est-à-dire comme « le fait d'exécuter d'après une règle, un plan »¹⁹⁴⁸ conçu par un ordonnateur ? Nous avons vu qu'Achard assimile régulièrement le scénariste à un architecte.

De plus, la virtuosité d'un découpage sur papier ne présume pas nécessairement de celle du film achevé, surtout quand il en est resté au stade du projet. Ophüls concevait essentiellement ses éblouissants mouvements d'appareil sur le plateau, tandis que le découpage virtuose prévu pour *La Valse de Paris* dut être simplifié lors du tournage.

La primauté auctoriale du scénariste demeure donc toute théorique. Est-ce pour cela qu'elle doit clairement s'affirmer, noir sur blanc, de l'écriture du scénario jusqu'au générique du film achevé ? Le premier projet abouti par le tandem Achard-Allégret en fournit le témoignage : *Gribouille* sort un an après l'abandon du *Paquebot partira à midi*.

7.3.1.3 *Gribouille* (1937) : genèse

Le 13 mai 1936, un autre producteur lui propose de développer un nouveau projet, toujours avec l'assistance de Hans Lustig, qui collaborera aux trois films écrits par Achard, réalisés par Marc Allégret et produits par André Daven avant la Seconde Guerre mondiale : *Gribouille* (1937), *Orage* (1938) et *Le Corsaire* (1939). Un quatuor viable auteur-réalisateur-découpeur-producteur émerge. Dans ce projet, d'abord intitulé *Le Douzième Juré*, la position du scénariste demeure dominante, depuis la première page des notes prises au début de l'écriture, précisant d'emblée qu'il s'agit d'un « film de Monsieur Achard »¹⁹⁴⁹, jusqu'au générique qui annonce que le spectateur va découvrir « *Gribouille* de Marcel Achard » (cf. doc. 42 : phot.

¹⁹⁴⁴ *Le Paquebot partira à midi*, découpage technique p. 83-84.

¹⁹⁴⁵ ARON A., lettre adressée à M. Achard, datée du 28 mars 1936. C'est moi qui souligne.

¹⁹⁴⁶ ACHARD M., lettre adressée à André Aron, datée du 26 mars 1936. C'est moi qui souligne.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁹⁴⁸ REY A. (sld.), *Dictionnaire culturel de la langue française*, tome II, p. 785.

¹⁹⁴⁹ *Gribouille* (*Le Douzième Juré*). BnF, fonds Allégret, 4° - Col. - 7/9 (6).

2). Pendant la production, ce dernier publie dans *L'Intransigeant* un article ne laissant aucun doute sur son statut d'auteur principal, tout en reconnaissant le talent d'un réalisateur qu'il n'hésite pas à comparer à Lubitsch ou Litvak :

Pour la première fois depuis « Jean de la Lune », il m'a été permis de faire dans un film, à peu près ce que je voulais. C'est un sentiment que bien peu d'auteurs ont eu la chance de connaître depuis que l'industrie cinématographique existe.

Il est trop de producteurs qui disent : « Je connais mon public, je connais les goûts de mon public », et qui s'arment de cette connaissance pour vous obliger à faire les choses les plus contraires à votre idée, à vos personnages, ou simplement à votre anecdote. [...]

Pour la première fois depuis « Jean de la Lune », je me suis trouvé libéré de ces obligations catastrophiques. « Gribouille » est un film que j'aurai conçu et exécuté librement, et je suis probablement un des seuls auteurs qui puisse prendre la responsabilité de son œuvre au cinéma. [...]

Mon film a été tourné, et admirablement, par Marc Allégret, tel que je l'avais conçu. J'ai suivi attentivement les prises de vues dans un but doublement égoïste : assurer à mon dialogue le maximum de perfection possible, et me préparer, par les leçons de Marc Allégret, à faire moi-même la mise en scène de mes films¹⁹⁵⁰.

Au regard de la genèse (huit versions allant des premières notes au découpage technique¹⁹⁵¹), il faut pourtant nuancer la formule affirmant que le film « a été tourné [...] tel qu'[il] l'avai[t] conçu. » Tout d'abord, la naissance du projet est collective. Les notes prises par Allégret au début de l'écriture, sans doute au cours de ses échanges avec Achard, intègrent les conseils portant sur la structure du récit formulés par le découpeur, Lustig. Cette collégialité perdue au stade de la continuité dialoguée : Achard signale que Lustig et Allégret doivent lui préciser « ce qui se passe avant l'ouverture du procès » puis « pendant le repas de fiançailles¹⁹⁵² ». Ensuite, Achard établit la dernière version de la continuité dialoguée¹⁹⁵³, mais ce sont Allégret et Lustig qui esquissent à partir de celle-ci un premier découpage manuscrit. Enfin, Achard modifie un certain nombre de répliques directement sur le découpage technique dactylographié¹⁹⁵⁴. D'une part, l'organisation dramatique évolue au fil d'un dialogue impliquant non seulement le trio auteur-découpeur-réalisateur, mais également l'interprète principal, voire le producteur. D'autre part, Achard s'occupe essentiellement du dialogue et des didascalies, Allégret et Lustig du découpage. Le lien entre conception et tournage n'est pas tout à fait celui présenté par Achard.

¹⁹⁵⁰ACHARD M., « "Gribouille" par Marcel Achard », *L'Intransigeant*, 16 avril 1937, p. 11.

¹⁹⁵¹*Gribouille (Le Douzième Juré)*. BnF, fonds Allégret, 4° - Col. - 7/9 (2 à 9).

¹⁹⁵²Note manuscrite accompagnant l'extrait de la continuité dialoguée de *Gribouille* (14 ff.). BnF, fonds Allégret.

¹⁹⁵³Dans cette continuité dialoguée, l'indication « flashes géniaux de Marc et Lustig sur Noël » suggère que le rédacteur en est bien M. Achard, qui désigne ses deux comparses à la troisième personne et leur applique un modalisateur hyperbolique peu usité pour qualifier sa propre personne. Continuité dialoguée dactylographiée avec découpage manuscrit de *Gribouille*. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9(8), p. 137.

¹⁹⁵⁴Découpage technique dactylographié et annoté de *Gribouille*. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9(9). A la suite d'un échange entre le scénariste et le réalisateur, le découpage technique appartenant à Marc Allégret est déposé dans le fonds Achard, et vice versa. Le nom du réalisateur marqué en capitale sur la page de titre ainsi que la comparaison entre les indications manuscrites le démontrent.



Doc. 42 : photogrammes extraits de *Gribouille* (1937) : un tribunal patriarcal (7-17) ; le père ambigu (5-6, 18-19) ; la dernière séquence (21-23).

Cela atteste d'une évolution sensible par rapport aux projets produits par la Paramount ou commandés par André Aron, qui lui attribuaient la responsabilité conjointe du dialogue et du découpage technique. Dans sa déclaration, l'auteur n'attribue au découpage aucune expressivité propre, indépendante du dialogue et des didascalies. Il est vrai que par rapport au *Paquebot partira à midi*, celui-ci est devenu beaucoup plus fonctionnel (cf. *supra* 5.2.1.5). La scène liminaire initialement prévue s'organisait en fonction de la voix du président des assises appelant un par un les jurés et renonçait à la virtuosité si frappante dans le précédent projet. Du moins reposait-elle sur un montage parallèle, figure cinématographique affirmant la présence du narrateur filmique. Elle est supprimée au profit d'une scène destinée à mettre en valeur l'acteur et les dialogues (phot. 6). La suite du découpage est à l'avenant, sans partis-pris spectaculaires. Sous cet angle, la revendication d'Achard, bien qu'excessive et injuste, n'est pas dénuée de pertinence : l'invention se situe d'abord du côté du scénariste-dialoguiste. C'est dans cette mesure que *Gribouille* peut être considéré comme « un film de Monsieur Achard », comme le notait Allégret avec une pointe d'ironie. Pierre Bost arrivait à la même conclusion, estimant déjà – avant Siegfried Kracauer et Dudley Andrew – que Marc Allégret est le modèle du réalisateur-technicien s'effaçant devant le scénariste-auteur :

Quel est l'auteur d'un film ? C'est une grande question, et à laquelle on ne peut répondre une fois pour toutes. À propos de Gribouille – puisque c'est à Gribouille que j'en veux venir –, on peut bien dire que l'auteur est plutôt M. Marcel Achard que M. Marc Allégret, metteur en scène [qui] n'a eu aucune invention¹⁹⁵⁵ [...].

Par ailleurs, il faut souligner le soin accordé à la mise en valeur des deux interprètes principaux, Raimu et Michèle Morgan, dont c'est le premier rôle de premier plan. Raimu est connu pour son autorité physique et verbale, que les scénaristes n'exploitent que très progressivement au cours de la première partie consacrée au procès. D'abord juré suppléant réduit à la passivité (phot. 11), puis juré remplaçant s'affirmant petit à petit (il bafouille en posant sa première question, prend confiance en posant la seconde (phot. 14)), Camille fait basculer le procès en affrontant le juré le plus hostile à l'accusée, dont il retrace, sous la forme d'un conte, le pathétique parcours (phot. 17). Après l'acquittement de sa cliente, l'avocat de la défense le félicite : « c'est vous qui avez mené ce procès ! » (34 min.). Cette première partie organise donc l'affirmation progressive du patriarche.

La seconde suit une ligne dramatique plus trouble, après que Camille a recueilli la jeune femme acquittée mais sans ressource. Ni les membres de sa famille, ni le spectateur ne parviennent à faire la part de l'altruisme et du désir dans ses motivations. Une scène particulièrement ambiguë (56 min.) le montre tirant en arrière les cheveux de Natalie (phot. 19) : geste protecteur (il tente de modifier son apparence pour la protéger) ou d'amant ? Le spectateur qui entend leur dialogue est censé adhérer à la première hypothèse. Le fils, qui les observe derrière une vitre et ne peut entendre ce dialogue, se convainc de la seconde. Se trompe-t-il complètement ? Le thème musical lyrique sera repris pour la scène d'amour entre Natalie et le fils. Une explication finale – Raimu se considère comme un père de substitution pour cette jeune orpheline – apaise les conflits, sans tout à fait dissiper l'ambiguïté suscitée par la différence d'âge et de situation, par le traitement des scènes entre les deux personnages (douceur des gestes, de la voix, thème musical de l'amour) et par les allusions venimeuses du fils (phot. 18) puis du genre éconduit.

¹⁹⁵⁵BOST P., « *Gribouille* », in *op. cit.*, p. 300. L'année suivante, Bost déplorera pareillement qu'*Entrée des artistes* « soit bon, d'abord, par son dialogue » écrit par Jeanson et que la principale vertu de Marc Allégret « soit de se borner à ce rôle d'exécutant ». « *Entrée des artistes* », *Vendredi*, 21 octobre 1938, repris dans *op. cit.*, p. 303.

L'apparition de la Star masculine déjoue les attentes du public avant de les satisfaire puis de les troubler. Celle de Michèle Morgan, encore peu connue, obéit à d'autres impératifs. Il était initialement prévu de fragmenter son apparition au palais de justice en trois étapes : arrivée en fourgon cellulaire, rencontre avec le jury dans le couloir du tribunal, interrogatoire à la barre. Les deux premières étapes, présentant une femme mobile traitée comme une criminelle, sont supprimées, peut-être par Marc Allégret. Il les raye sur son exemplaire du découpage technique¹⁹⁵⁶ afin de mettre en valeur la troisième étape : le spectateur découvre Natalie déjà installée à la barre, de face (alors que le découpage technique prévoyait de la faire apparaître une première fois de dos¹⁹⁵⁷), immobile, sobrement élégante (6 min. ; phot. 8 ►)). Le président du tribunal lui enjoint d'enlever son chapeau (l'idée, envisagée au début de la genèse puis abandonnée, est reprise grâce à un ajout de la main d'Allégret¹⁹⁵⁸). Sa photogénie s'impose alors aux spectateurs et aux hommes composant le jury, dont la réaction est soulignée par deux contre-champs (phot. 9-11). La vulgarité et le stéréotypage des trois témoins féminins déposant à la barre (phot. 13, 15, 16) contrastent avec la délicatesse de traits de Morgan et la complexité de son personnage. Le dispositif, plus simple et frappant que celui prévu au départ, justifie pleinement le terme d'apparition : surgissement d'une future star que son aura singulière distingue des autres femmes, picturalité suscitée par sa quasi-immobilité et par l'axe de prise de vue, sidération de Raimu et des hommes présents dans la salle. L'année suivante, la première apparition, dans *Orange*, d'une actrice dont la popularité monte en flèche évoluera vers davantage de complexité et de spectaculaire.

Dans ces deux films, les protagonistes féminines possèdent des caractéristiques communes qui vont fonder la *persona* de la star féminine. « Elle a les 2 côtés¹⁹⁵⁹ » notent les scénaristes de *Gribouille* alors qu'ils envisagent encore d'engager Jany Holt¹⁹⁶⁰, proche d'Achard pendant cette période¹⁹⁶¹ : entretenue et indépendante, mystérieuse et sincère, distante et simple. Ses connotations tragiques sont accentuées par son passé (orpheline et exilée) et la structure qui en fait l'agent du recommencement, de manière involontaire néanmoins. La presse contemporaine souligne cette caractéristique¹⁹⁶², dont le film offre une première occurrence avant qu'elle ne participe pleinement à la *persona* de l'actrice. En effet, dans chacune des deux parties, Natalie Roguin rencontre son double francisé : la vieille Nathalie Roguin (phot. 16), homonyme à un « h » près ; puis la statue de Jeanne d'Arc (phot. 22), martyre dont elle adopte le prénom pour dissimuler sa véritable identité. La seconde partie du film réécrit le drame qui a conduit Natalie devant la justice : elle séduit le fils en bravant l'interdit du père, retourne avec la famille sur le lieu du crime¹⁹⁶³ (idée finalement abandonnée), pousse sans le vouloir le fils à voler son père. Seule la fin tragique n'est pas répétée : Gilbert Méthivier a été assassiné par Natalie qui n'est qu'assommée (avec la statue de Jeanne d'Arc) à la fin du film (phot. 23). Pourtant, cette fin est ambiguë : tout – l'immobilité de Natalie (phot. 24), la fuite du père dévasté parti se livrer à la police, la musique – porte à croire que la jeune femme est morte (80

¹⁹⁵⁶Découpage technique dactylographié de *Gribouille*, p. 18 et 20. BnF, fonds Achard, Cinéma Gribouille.

¹⁹⁵⁷*Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁵⁸*Ibid.*, p. 24.

¹⁹⁵⁹Notes numérotées sur *Gribouille* (11 ff.), p. 3. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (6).

¹⁹⁶⁰Notes non numérotées sur le scénario de *Gribouille*, datées du 11 janvier 1937 (7 ff.), p. 1. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (6).

¹⁹⁶¹Dans une lettre testament datée du 10 juin 1938, M. ACHARD demande à Juliette de laisser Jany Holt emporter un de ses manuscrits s'il venait à mourir. Il demande ensuite à son épouse de ne pas être jalouse. BnF, fonds Achard, Correspondance Marcel Achard – Juliette Achard, boîte 3.

¹⁹⁶²BOST P., « *Gribouille* », art. cit., p. 301.

¹⁹⁶³Scénario dactylographié avec indications manuscrites de *Gribouille*, p. 29. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (4).

min.►). Mais l'arrivée de la mère suscite un miracle : Natalie respire. Cette fin multiple, annonçant celle du *Corsaire*, semble un vestige des prémises de la genèse, alors que les auteurs n'avaient pas encore tranché entre deux fins contradictoires : « Raimu tué. Le gosse est blessé » ou « Raimu se laisse attendrir. Nathalie épouse le fils Raimu¹⁹⁶⁴ ». Robert Blum et Paul Frank, chargés de l'adaptation théâtrale du film, hésiteront semblablement (« Elle meurt¹⁹⁶⁵ ?? »), signe que cette hésitation était perçue par les spectateurs contemporains.

Comme *Orage* produit l'année suivante, *Gribouille* laisse en suspens la signification de figures opaques (le père, l'étrangère, la statue de Jeanne d'Arc utilisée pour l'assommer) ainsi que la répartition des responsabilités auctoriales. Un hiatus se crée entre les revendications d'Achard et la délégation du découpage à Allégret et Lustig, même si ce découpage, contraint par l'organisation de la continuité dialoguée, a pu être négocié au sein du trio. De même, l'apparition de Michèle Morgan – essentielle dans la carrière de l'actrice – doit une partie de son impact à des choix postérieurs à la phase d'écriture proprement dite, après la mise au point du découpage technique. Enfin, la proximité de ces deux films avec le réalisme poétique semble redevable non au seul scénariste-dialoguiste, mais à une conjonction d'intentions. Celles-ci mettent en valeur l'aura de l'actrice, son personnage à la fois émancipé et fatal, et l'atmosphère audio-visuelle, plus sophistiquée dans *Orage* ou *L'Alibi* mais déjà frappante dans la scène d'amour entre Natalie et le fils. Dans cette scène (65 min. ; phot. 20►), le décor de chantier créé par Trauner, le clair-obscur, la musique vibrante de Georges Auric, le dialogue elliptique, tendre et familier, l'interprétation de Morgan et Gilbert Gil, et particulièrement leurs regards tour à tour directs et perdus, tout cela s'accorde et annonce les scènes équivalentes du *Quai des brumes* et de *Remorques*. Pris dans son ensemble cependant, la théâtralité prégnante de *Gribouille* et l'ambivalence du père l'éloignent du réalisme poétique pour en faire, sur ce point comme sur de nombreux autres, une œuvre intermédiaire.

Après cette première collaboration aboutie, la correspondance entre Achard et Allégret témoigne de la parfaite entente professionnelle et personnelle qui règne entre les deux hommes. Le cinéaste déclare « C'est vraiment merveilleux de travailler avec toi¹⁹⁶⁶ », assure son scénariste de sa « solide passion¹⁹⁶⁷ » pour lui ou se « réjouit follement de [le] voir¹⁹⁶⁸ ». En 1942, leur amitié est scellée quand Marcel Achard devient le parrain du premier enfant de Marc Allégret, Danièle née le 22 juin 1942. La même année, cette amitié sera pourtant troublée par le projet d'adapter *Histoire comique* d'Anatole France, adaptation rebaptisée du nom de son héroïne : *Félicie Nanteuil*.

7.3.2 Un cas d'école : débats autour de *Félicie Nanteuil*

7.3.2.1 Impéria

En passant en zone libre en juin 1940, Marcel et Juliette Achard ont retrouvé nombre de leurs proches dont Marc Allégret avec lequel ils partagent une location. André Gide est

¹⁹⁶⁴Notes numérotées sur *Gribouille* (11 ff.), p. 10 et 11.

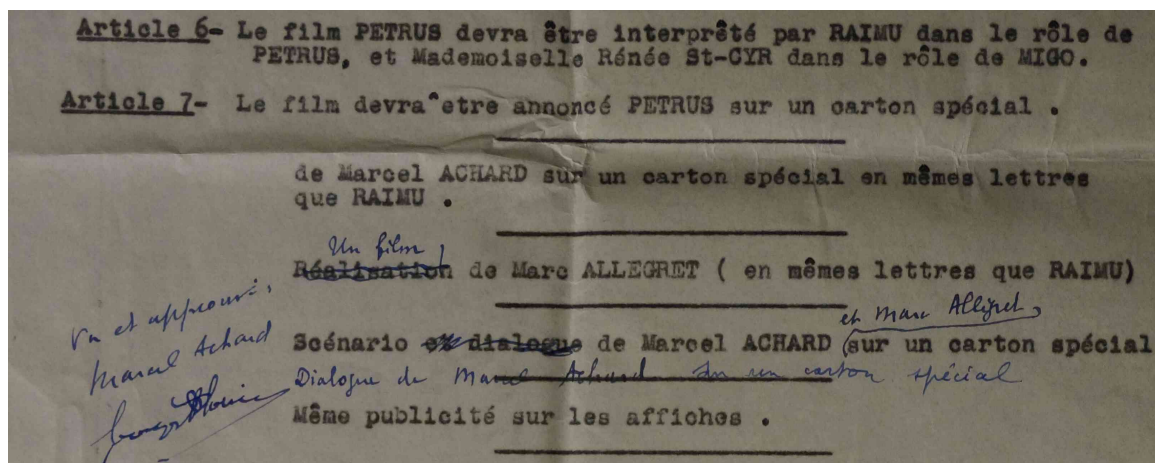
¹⁹⁶⁵BLUM Robert, FRANK Paul, synopsis de l'adaptation théâtrale de *Gribouille*, p. 3. BnF, fonds Achard, Cinéma Gribouille.

¹⁹⁶⁶ALLÉGRET M., lettre adressée à M. Achard, datée du 3 janvier 1939. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris.

¹⁹⁶⁷Id., lettre adressée à M. Achard, datée du 12 septembre 1939. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris.

¹⁹⁶⁸Id., lettre adressée à M. Achard, datée du 7 janvier 1942. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris.

régulièrement présent¹⁹⁶⁹. Après la suspension de plusieurs projets, la situation professionnelle d'Achard s'améliore à partir du printemps 1941. Le tournage de *Parade en sept nuits*, interrompu en avril 1940, reprend en mars 1941 dans les studios de la Côte d'Azur. Certains acteurs, restés en zone occupée, doivent être remplacés. Le couple formé à la ville par Louis Jourdan et Micheline Presle intègre alors la distribution afin d'interpréter un des deux sketches écrits par Achard. Le film sortira en France le 24 septembre de cette même année. Échaudés par l'échec du *Corsaire*, les auteurs ont pragmatiquement adopté la formule du film à sketches, compatible avec un tournage fractionné et des changements de distribution.



Doc. 43 : extrait du contrat portant sur l'adaptation de *Pétrus*, premier mars 1941.

À Cannes, Achard rencontre le patron de presse Jean Prouvost qui souhaite se lancer dans la production de films et l'associe à la fondation de la société de production Impéria¹⁹⁷⁰. Son contrat, signé le premier mars 1941, est avantageux. Engagé en tant que producteur associé, il participe au choix des scénarios, des metteurs en scène et des artistes (interprètes et autres collaborateurs artistiques). Un pourcentage de cinq pour cent du bénéfice net lui est accordé pour chacun des films produits par la société, revu à la hausse quand il en est l'auteur. En contrepartie, il s'engage à offrir l'exclusivité sur ses scénarios originaux et à écrire, une fois par an, les dialogues d'un film dont il ne sera pas le scénariste¹⁹⁷¹. Le premier projet conçu dans ce cadre est adapté de sa pièce *Pétrus* (1933) : Raimu doit reprendre le rôle éponyme créé au théâtre par Jouvet, Renée Saint-Cyr celui de Migo. Le générique de cette adaptation, prévu contractuellement, est d'abord similaire à celui de *Gribouille*, avec un carton spécial indiquant « de Marcel ACHARD » juste après le titre. Néanmoins, Marc Allégret entend faire évoluer sa position au sein du binôme créatif et impose une série de modifications en sa faveur. Marcel Achard les valide en les notant sur le contrat dactylographié avant de le contresigner (cf. doc. 43)¹⁹⁷² : *Pétrus* devient « Un film de Marc ALLÉGRET ».

C'était déjà le cas, au générique, de *Parade en sept nuits*, le cinéaste ayant participé à l'écriture du film prise en charge, comme les dialogues, par plusieurs auteurs. Or, cette fois-ci, Achard est également l'auteur de la pièce adaptée et devait être au départ son seul adaptateur crédité, ce qui rend d'autant plus notable une avancée partageant équitablement les auctorialités du scénario puis du film entre le réalisateur et le scénariste. Ce dernier ne

¹⁹⁶⁹LORCEY J., *op. cit.*, p. 185.

¹⁹⁷⁰ACHARD M., « Les Coups durs », p. 2.

¹⁹⁷¹Contrat passé entre la société Impéria et M. Achard, daté du premier mars 1941. BnF, fonds Achard. 4-COL-101 (17, 5).

¹⁹⁷²Contrat passé entre la société Impéria et M. Achard, concernant l'adaptation de *Pétrus*, daté du premier mars 1941. BnF, fonds Achard. 4-COL-101 (17, 5).

conserve, comme autre prérogative, que la responsabilité des dialogues qui deviennent sa marque de fabrique. Refusé par la censure, le film attendra l'après-guerre pour être réalisé, avec une distribution différente, et un nouveau recul de l'auteur face au réalisateur (cf. *infra* 7.3.3.1).

Les premiers projets proposés par le dramaturge sont rejetés par la société de production, qu'il s'agisse de l'adaptation de ses pièces antérieures, mis à part *Pétrus*, ou du film policier dont il voulait entamer l'écriture. Par contre, elle se déclare intéressée par l'adaptation de sa nouvelle pièce, *Mademoiselle de Panama* (1942), qui sera également interdit par la censure, et par un scénario de comédie musicale¹⁹⁷³. Il faudra attendre 1942 pour que les premiers projets produits par Impéria, écrits par Marcel Achard, réalisés par Marc Allégret et interprétés par Louis Jourdan, aboutissent et s'enchaînent. Le tournage de *L'Arlésienne*, dont l'écriture est achevée depuis un semestre, démarre en février ; celui de *Félicie Nanteuil* en avril ; celui de *La Belle Aventure* en septembre. Dans l'intervalle, les relations entre Achard et Prouvost se dégradent, si bien le premier juge opportun d'envoyer au second une lettre de mise au point :

Mon cher Jean,

Le temps me semble venu d'une explication entre nous.

Il me revient de différents côtés (je n'y attache d'ailleurs aucune créance) que vous auriez prétendu avoir dépensé à Impéria pour mon compte seul, plus d'un million. Vous savez, et je suis le seul à le savoir aussi bien que vous, qu'il n'en est rien. Je ne puis croire que vous ayez fait une affirmation aussi facile à controuver. On essaie, par tous les moyens, de nous dresser l'un contre l'autre. [...]

Mon cher Jean, quand l'idée vous est venue de faire du cinéma, j'ai été très flatté de vous voir vous adresser à moi pour vous aider dans cette entreprise. Souvenez-vous que j'ai refusé d'être votre employé et que j'ai préféré prendre toutes les chances en devenant votre associé. Je crois avoir été pour vous un associé absolument fidèle et loyal. En effet, que pouvez-vous me reprocher ? Rien, j'en suis sûr. Par contre, qu'ai-je fait pour vous et pour Impéria ?

1° MARC ALLEGRET. - De tous les collaborateurs que je vous ai adjoints, il me paraît évidemment et de beaucoup le plus précieux. Il n'a pas été seulement un metteur en scène remarquable, mais il a encore organisé le personnel technique, préparé le matériel, augmenté les ressources d'Impéria.

Vous n'aviez pas confiance en lui, et je vous sais trop loyal pour ne pas reconnaître que c'est à la suite d'interminables conversations entre nous que vous lui avez accordé cette confiance qu'il a si largement justifiée par la suite.

2° MICHELINE PRESLE. - En vous engageant à engager Micheline Presle, je pense vous avoir fait faire une affaire extraordinaire, étant donné qu'elle est actuellement une des actrices les plus demandées à Paris¹⁹⁷⁴ [...].

Suivent cinq autres arguments numérotés rappelant qu'Achard est à l'origine de l'engagement

¹⁹⁷³FLORIN Georges (président du conseil d'administration d'Impéria), lettre adressée à M. Achard, datée du 20 septembre 1941. BnF, fonds Achard. 4-COL-101 (17, 5).

¹⁹⁷⁴ACHARD M., lettre adressée à Jean Prouvost, envoyée au cours du premier semestre de l'année 1942. BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga, *Félicie Nanteuil*. C'est l'auteur qui souligne.

de plusieurs collaborateurs associés aux premiers films produits par Impéria, en particulier Louis Jourdan et Gisèle Pascal pour *L'Arlésienne*, dont il revendique la réussite artistique.

L'amertume de Prouvost naît apparemment de la faible valeur ajoutée représentée par un scénariste-dialoguiste chèrement payé mais considéré comme trop peu productif et régulièrement absent car éloigné de la Côte d'Azur par ses activités parisiennes. Ce second reproche revient dans les missives expédiées en 1942 et 1943 par les dirigeants d'Impéria, Jean Prouvost et George Florin. Achard répond en mettant en avant des interventions qui sont du ressort d'un associé (et non d'un employé, distinction sur laquelle insiste la missive, ou d'un collaborateur, catégorie dans laquelle il range Allégret) et producteur exécutif : choix des acteurs et suivi des projets, dont il revendique la responsabilité première.

Alors que le scénariste voit reculer son nom dans les génériques, le producteur exécutif veut affermir sa position, comme l'avait fait avant lui son maître, Lubitsch, quand il avait cumulé les fonctions d'auteur et de producteur. C'est dans ce contexte tendu qu'est développée puis tournée une œuvre, *Félicie Nanteuil*, située dans un contexte diégétique permettant d'offrir une représentation dramatisée des rapports entre régisseur, auteur et acteurs.

7.3.2.2 Première genèse de *Félicie Nanteuil* (1942)

À la fin de l'année 1941, la production de *Pétrus* est enlisée. Marc Allégret, resté en Provence, enchaîne les lectures afin de trouver un roman susceptible d'être adapté¹⁹⁷⁵. Marcel Achard demeure le plus souvent à Paris. Il y assiste aux répétitions de *Mademoiselle de Panama* et à des réunions du COIC¹⁹⁷⁶. Les deux hommes correspondent mais se rencontrent moins régulièrement.

Le 7 janvier 1942, Allégret écrit à Achard qu'il a porté son choix sur *Histoire comique* (1903) d'Anatole France¹⁹⁷⁷. Le titre renvoie étymologiquement à l'univers des comédiens, comme le *Roman comique* de Scarron. Pour autant, la dénotation générique de l'adjectif, devenue la plus courante, ne doit pas être écartée. La réflexion sur ce qui relie le drame et la comédie parcourt une fiction ponctuée de digressions ressortissant au genre de l'essai. Le drame du comédien Chevalier est d'avoir « toujours l'air de rire¹⁹⁷⁸ » quand il veut émouvoir, jusque dans la mort¹⁹⁷⁹, alors même qu'il est persuadé que « les grands rôles de drame doivent, pour produire leur effet, être tenus par un comique, mais qui ait de l'âme¹⁹⁸⁰. » Les adaptateurs changeront ce titre, source de confusion, mais se montreront fidèles à l'argument : formée à l'art dramatique par le médiocre comédien Chevalier (Cavalier dans le film), la jeune comédienne Félicie Nanteuil le quitte pour le bel aristocrate Robert de Ligny. Par désespoir et vengeance, Chevalier se tire une balle dans la tête devant les deux amants. L'acteur comique devient une figure tragique en quittant la scène pour trouver son accomplissement dans la vie réelle. Félicie est littéralement hantée par ce drame. Elle ne cesse d'entendre et de voir le fantôme de Chevalier. Son amour pour Ligny n'y survivra pas.

La protagoniste incarne un type cher à Anatole France¹⁹⁸¹, celui de la jeune comédienne séduisante et cruelle et plus largement celui de la Femme. Ses caractéristiques sont exposées

¹⁹⁷⁵ALLÉGRET M., carte postale envoyée à M. Achard, datée du 30 novembre 1941. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris.

¹⁹⁷⁶Agenda 1941 : jeudi 6 novembre ; lundi 15 décembre ; dernière page du quatrième trimestre 1941. BnF, fonds Achard.

¹⁹⁷⁷ALLÉGRET M., carte postale envoyée à M. Achard, datée du 7 janvier 1942. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris.

¹⁹⁷⁸FRANCE A., *Histoire comique*, en lecture libre sur Atramenta.net, p. 33.

¹⁹⁷⁹*Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁸⁰*Ibid.*, p. 96-97.

dès le premier chapitre par le narrateur et par le docteur Socrate, persuadé que « les actions et les pensées des hommes vous apparaissent comme des cas particuliers de la mécanique universelle¹⁹⁸² ». Le titre générique du roman comme les fables rapportées par ce médecin philosophe – fables de la morgue, de l'androgynie ou de l'ubiquité – signalent sa valeur d'apologue. France met en évidence, à travers un récit exemplaire, l'ambivalence de la comédienne, type féminin associant apparence construite et vie intérieure tourmentée, drames joués et vécus. Le paradoxe du comédien est d'ailleurs convoqué : « L'art de la comédie est un art d'imitation. Or, ce qu'on n'éprouve pas, on l'imité d'autant mieux. » Ainsi, le roman questionne la relation entre identité et rôle, et la pertinence de la notion de type : « On naît Angélique ou Dorine, Célimène ou madame Pernelle » constate en préambule le docteur Socrate. Quant à Félicie, elle rêve d'incarner Agnès, l'ingénue involontairement cruelle de *L'École des femmes*. La fiction, plus resserrée dans le temps que ne le sera le film, exploite ces données pour nouer une crise sentimentale (Félicie s'apprête à quitter Chevalier pour Ligny dès le premier chapitre) et métaphysique, dans la mesure où la vie personnelle rencontre de manière troublante les rôles joués. Enfin, la répétition théâtrale met en exergue la relativité de la perception humaine du temps, linéaire et téléologique. Or, le docteur Socrate envisage que la distinction entre passé, présent et futur puisse être abolie¹⁹⁸³, comme l'illustrent non seulement le théâtre mais le retour du spectre de Chevalier.

À l'initiative de cette adaptation, Marc Allégret y approfondit les enjeux de son film *Entrée des artistes* (1938), dialogué par Jeanson. Dans cette réflexion sur le théâtre, une jeune comédienne précipitait déjà le drame. Par ailleurs, les nombreuses références à *L'École des femmes* de Molière, citée dans les premier et dernier chapitres d'*Histoire comique*, lancent un pont avec l'œuvre de Gide, qui a repris le titre et la thématique de cette comédie classique pour composer une trilogie promouvant l'émancipation féminine face à un patriarcat discrédité. Le théâtre participait à cette émancipation dans la trilogie, achevée en 1936, qu'Achard connaît également et dont la composition dialectique (chaque volume répond au précédent) invite au débat (cf. *supra* 1.1.4.2). Les adaptateurs vont opposer aux audacieuses propositions gidiennes une réponse nuancée, et même conservatrice dans une certaine mesure. Si Félicie s'émancipe de son mentor et amant Cavalier, suivant la voie ouverte par le personnage qu'elle rêve d'incarner (Agnès), elle en est punie au point d'obéir à l'ultime exigence du mort en renonçant à toute vie privée. L'émancipation se révèle *in fine* réduite à néant par l'aliénation psychologique qui en est la contrepartie. Sur ce point, le film se montre plus explicite que le roman, tout en intériorisant la culpabilisation de l'héroïne.

Une première adaptation de vingt-deux pages est commandée à l'écrivain René Laporte, réfugié à Antibes. Il réorganise linéairement le récit et articule le rôle joué par Cavalier sur scène avec ses pulsions meurtrières¹⁹⁸⁴, partis-pris conservés dans les versions ultérieures. La forme demeure romanesque, reprenant commentaires du narrateur et pensées des personnages. Laporte ne sera pas crédité au générique.

Une seconde adaptation, de quarante-huit pages, est ensuite écrite par Charles de Peyret-Chappuis, dramaturge et scénariste aujourd'hui oublié. Félicie, caractérisée avec davantage de nuance, devient plus sympathique. Le premier chapitre du roman introduisait une comédienne expérimentée, vaniteuse et cruelle, humiliant publiquement Chevalier. L'adaptation suit

¹⁹⁸¹LE VAILLANT Jean, « Biographie et roman chez Anatole France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n°19. p. 143-154. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1967_num_19_1_2338 (consulté le 26 juillet 2018).

¹⁹⁸²FRANCE A., *Histoire comique*, p. 6.

¹⁹⁸³*Ibid.*, p. 137-140.

¹⁹⁸⁴LAPORTE René, scénario dactylographié avec annotations manuscrites, p. 13. BnF, fonds Allégret, *Félicie Nanteuil*, 4°- COL - 7/14 (1).

l'apprentissage d'une ingénue naïve, inspiré d'une brève analepse tirée du roman. Désormais, Félicie défend dans un premier temps Cavalier face à ceux qui le méprisent et promet de ne pas le trahir. Ironie tragique, celui-ci la pousse involontairement dans les bras de Robert de Ligny. Les spécificités cinématographiques sont davantage prises en compte. En témoignent la fragmentation des séquences, la plus grande objectivité de la narration ou la suggestion de partis-pris de mise en scène : le suicide hors-champ est évoqué par un souffle de vent éteignant une lampe à pétrole¹⁹⁸⁵. La dialectique mettant en miroir le théâtre et la vie demeure explicite, grâce aux commentaires du narrateur ou à l'alternance finale des séquences. À la gare, Robert attend Félicie, qui a promis de le rejoindre et de renoncer à être comédienne, pendant qu'elle joue sur scène, « sans flamme, très froide ». Mais elle trouve « une force, une vérité, une sensibilité absolument neuves » quand le fantôme de Cavalier se substitue à son partenaire afin de lui donner la réplique. Elle comprend alors que « sa véritable place était bien là » et qu'« au delà de l'amour et de la mort, plus fort qu'eux était un idéal d'art et de labeur auquel elle se devait toute entière ». Robert part seul¹⁹⁸⁶. La fin ne cessera d'évoluer au fil de la production, sans se dégager d'une conception réactionnaire de l'émancipation féminine. Qu'aucun des six auteurs masculins successifs, depuis Anatole France jusqu'à Marcel Achard, ne l'ait remis en cause témoigne de la diffusion de ce schéma mélodramatique punitif dans la première moitié du siècle.

À partir de cette seconde proposition, un séquencier de soixante-et-onze pages est développé par Allégret, avec la collaboration de Peyret-Chappuis. Curt Alexander, qui a travaillé pour Ophuls à six reprises¹⁹⁸⁷, intervient également, pour la dernière fois de sa carrière puisqu'il sera arrêté et mourra en déportation en 1943. Son nom n'est jamais cité dans la correspondance concernant le film ni sur la page de garde du scénario. Dans la France de Vichy, sa judéité lui impose de rester dans l'ombre. Il sera bel et bien crédité au générique du film sorti après-guerre. Le séquencier propose un mélange hétéroclite de renvois au roman, en particulier pour les phases dialoguées des scènes 18 à 45, de descriptions précises du décor et d'indications techniques ponctuelles (son, cadrages ou mouvements d'appareils). L'organisation du drame est envisagée en même temps que sa figuration. L'initiation amoureuse et dramatique de Félicie par Cavalier gagne en importance, au point d'occuper les douze premières séquences. La fin continue d'évoluer au fil des versions, attestant de la difficulté des scénaristes successifs à articuler la ligne mélodramatique (Félicie est empêchée d'aimer Ligny par le spectre de Cavalier) et la dialectique théâtre-vie. Le romancier entrelaçait ces deux aspects en alternant phases narratives et digressions théoriques. Renonçant à la fin particulièrement démonstrative imaginée par Peyret-Chappuis, les scénaristes reviennent à celle du roman. Robert et Félicie finissent par se retrouver mais le fantôme de Cavalier surgit pour rappeler à son ancienne maîtresse qu'elle n'a plus le droit d'aimer. Elle obéit.

Une première continuité dialoguée est ensuite rédigée par Peyret-Chappuis¹⁹⁸⁸. Elle ne semble pas avoir donné satisfaction puisque une seconde est commandée à Marcel Achard. À la date du premier mars, ce dernier, bien que malade, « écoute néanmoins Marc [lui] raconter son scénario d'"Histoire Comique"¹⁹⁸⁹ ». Le déterminant possessif ne laisse guère de doute sur la répartition des responsabilités : Allégret a coordonné l'écriture du scénario en amont avec des collaborateurs mais sans Achard. L'écriture des dialogues reprend après cette date. Du

¹⁹⁸⁵ PEYRET-CHAPPUIS Charles (de), scénario dactylographié, relié, p. 23. BnF, fonds Allégret, *Félicie Nanteuil*, 4°-COL - 7/14 (1).

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁹⁸⁷ *La Fiancé vendue* (1932), *Liebelei* (1933), *La Dame de tout le monde* (1934), *La Tendre Ennemie* (1937), *Sans lendemain* et *De Mayerling à Sarajevo* (1940).

¹⁹⁸⁸ *Id.*, continuité dialoguée (fragments ; 37 ff.). Cinémathèque, MA 179 B18 9/11.

¹⁹⁸⁹ Agenda 1942 : premier mars. BnF, fonds Achard.

dialogue de Peyret-Chappuis, dont la Cinémathèque ne conserve que des fragments (environ un huitième), il n'est pas fait entièrement table rase. Quelques passages, et particulièrement certains mots d'esprit empruntés au roman, sont repris dans les deux versions. Cependant, ils sont largement amendés. Achard intervient parfois directement sur la continuité dactylographiée de Peyret-Chappuis, en biffant et ajoutant des répliques. Le cinquième d'une longue scène dans la loge de Félicie, inspirée du premier chapitre du roman, est ainsi rayé. De même, le dialogue au cours duquel Ligny parvient à convaincre Félicie de l'accompagner en fiacre pour la première fois est diminué de moitié¹⁹⁹⁰. Dans le film, l'élagage est encore plus radical : la première moitié (précédant l'arrivée de Ligny) de la première scène a disparu (38 min.), tandis que la seconde scène a été supprimée. Une allusion au cours de la scène suivante, dans le fiacre, en synthétisera le contenu (41 min.). Enfin, le dialogue de la scène introductive est modifié, afin de devenir plus dynamique, moins familier (des allusions corporelles et même scatologiques sont supprimées) et plus riche en effets rhétoriques. Le nouveau dialogue trouve son équilibre entre littérature classique et dynamisme.

Le tournage démarre le 25 avril. Claude Dauphin, qu'Allégret envisageait dans le rôle de Ligny dès le début du projet, interprète finalement Cavalier, à la demande du producteur Jean Prouvost¹⁹⁹¹. Micheline Presle, engagée à la demande d'Achard, interprète le personnage éponyme et son fiancé, Louis Jourdan, Robert de Ligny.

Le 5 juin, deux semaines après avoir intégré la direction du COIC, Marcel Achard note rageusement dans son agenda : « Il ne faut plus jamais qu'un producteur signe à un auteur un contrat aussi léonin. Parce que vous êtes ficelé¹⁹⁹². » À l'issue du tournage, le 17 août 1942, il écrit au président du conseil d'administration d'Impéria, Georges Florin, afin que soit réévaluée sa contribution. Il revendique la responsabilité du film, contre l'avis d'Allégret qui propose qu'Achard soit simplement crédité de l'adaptation avec les co-auteurs. Florin transmet la demande d'Achard à Allégret. Ce dernier la rejette, le 27 août, dans une missive extrêmement argumentée (cf. doc. 44) adressée à Henry Gendre¹⁹⁹³ puis transmise à Georges Florin. Elle compare sur six pages le séquencier avec le scénario définitif afin de minorer l'apport d'Achard à la construction du film :

Mon cher Henry,

Je reçois la lettre de Marcel Achard du 17 août 1942 que tu me communique.

Je regrette qu'il y ait des désaccords entre Marcel, un de mes collaborateurs et moi-même, sur des questions de signatures.

Avant de te répondre, comme le conseille Marcel, dans sa lettre (" Pour se convaincre, il n'est que de lire l'auteur de "Frénésie" [Charles de Peyret-Chappuis, auteur de la première adaptation] et le comparer au film, scène par scène ") j'ai fait la comparaison de la continuité que j'ai donnée à Marcel ACHARD et du scénario définitif, cette comparaison m'a donné le résultat suivant¹⁹⁹⁴ :

Suit, sur trois colonnes, le comparatif scène par scène entre les deux versions du scénario.

¹⁹⁹⁰ PEYRET-CHAPPUIS C. (de), continuité dialoguée, scène XIII, p. 24-25.

¹⁹⁹¹ ALLÉGRET M., carte postale envoyée à M. Achard, datée du 7 janvier 1942. BnF, fonds Achard.

¹⁹⁹² Agenda 1942 : 5 juin. BnF, fonds Achard.

¹⁹⁹³ Il s'agit, *a priori*, du père de Louis Jourdan, qui semble avoir été associé à la production du film au sein de la société Impéria.

¹⁹⁹⁴ ALLÉGRET M., lettre destinée à Henry Gendre, datée 27 août 1942. BnF, Fonds Achard, Cinéma F-Ga, *Félicie Nanteuil*.

*Pour Mr Georges Flozin
40 Rue de Colisée - Paris*

Le 27 Août, 1942.

Monsieur Henry GENDRE,
IMPERIA FILMS
Rue des Etats-Unis.
C A N N E S

Mon cher Henry,

Je reçois la lettre de Marcel Achard du 17 Août 1942 que tu me communique.

Je regrette qu'il y ait des désaccords entre Marcel, un de mes collaborateurs et moi-même, sur des questions de signatures.

Avant de te répondre, comme le conseille Marcel, dans sa lettre (" Pour se convaincre, il n'est que de lire l'auteur de " Frenésie " et le comparer au film, scène par scène ") j'ai fait la comparaison de la continuité que j'ai donnée à Marcel ACHARD et du scénario définitif, cette comparaison m'a donné le résultat suivant :

SCENE 1 - Salle des Fêtes de la Mairie
Chanson de Gavroche - Scène de Cyrano, etc ... Sans changement.

SCENE 2 - Logement de CAVALIER, Scène de répétition de l'Ecole des Femmes. Sans changement.

SCENE 3 - Chez le Directeur de Théâtre Sans changement.

SCENE 4 - Première de FÉLICIE - Scène dans les loges et derrière le Théâtre. Apport de Marcel ACHARD : choix de la pièce de Molière qu'on y joue et gags des compliments que Cavalier demande qu'on lui fasse.

SCENE 5 - Appartement NANTEUIL Sans changement.

SCENE 6 - Affront fait à Cavalier auquel on ne donne pas le rôle qu'il espérait. Cavalier veut quitter le théâtre, mais après avoir lu le manuscrit avec FÉLICIE, il décide de rester. Changement : le début de la scène, au lieu de se passer sur le plateau se passe dans la première loge de FÉLICIE.

SCENE 7 - Loge de Fagette - De Ligny boit du champagne avec Fagette et

Page 2.

Lydie. Il aperçoit FÉLICIE par la porte ouverte et l'invite à boire. Il parle de Cavalier. FÉLICIE sort en claquant la porte.

SCENE 9 - Loge de FÉLICIE. FÉLICIE est dans sa loge, furieuse contre Ligny. Fagette vient l'inviter à souper avec Ligny. Celle-ci refuse. Sans changement

SCENE 10 - Loge de FÉLICIE. Cavalier vient dire à FÉLICIE qu'il a été invité par un admirateur et qu'elle sortira tout ensemble. Ligny apparaît. FÉLICIE comprend. Changement : Cette scène au lieu de se passer dans la loge de FÉLICIE se passe dans la loge de Cavalier.

SCENE 11 - Palais de glace - Première brouille sérieuse entre Cavalier et FÉLICIE. Changement : Par suite de la suppression d'un décor, certaines modifications ont été apportées à la forme de cette scène d'un commun accord.

SCENE 12 - Deuxième loge de FÉLICIE : Scène FÉLICIE-Socrate-Ligny. Intervention de Cavalier. Sans changement.

SCENE 13 - Couliesses du Théâtre. Cavalier fait une scène de jalousie à FÉLICIE. Sans changement.

SCENE 14 - Couliesses du Théâtre. Courte scène entre FÉLICIE et Ligny qui l'invite. Cette scène a été supprimée.

SCENE 15 - Scène FÉLICIE-Ligny dans le fiacre. Sans changement.

SCENES 16 ET 17 - Extérieur de l'Hôtel ~~XXXXXXXXXX~~ de Ligny. Ligny vient s'excuser auprès de sa mère. Sans changement.

SCENE 18 - Appartement de Mme Nanteuil. Cavalier attend FÉLICIE. Sans changement.

SCENE 19 - Guinguette. Première scène d'amour FÉLICIE-Ligny. Changement : j'ai coupé la chanson que Ligny et FÉLICIE devaient chanter au début.

SCENE 20 - Appartement Nanteuil - FÉLICIE rentre. Scène de jalousie de Cavalier. Sans changement.

Page 5

Certains changements de forme ont été apportés d'un commun accord, à cause de la répétition du décor.

Le gag principal du grincement des chaussures et assourissement de l'ambiance existant dans la première version.

A partir de ce moment, pour toutes les scènes du fantôme, nous avons décidé de tourner deux versions : une version avec le fantôme parlant et une version sans apparition directe du fantôme, le laissant simplement en évocation.

A la suite de conversations avec Marcel ACHARD et M. PROUVOST, nous avons décidé de ne tourner que la deuxième version, ~~mais~~ ~~la~~ ~~fantôme~~ le fantôme n'apparaît pas.

SCENE 42 - Appartement de Mme Nanteuil. Scène entre Ligny et FÉLICIE supprimée.

SCENE 43 - ~~FÉLICIE-LIGNY~~ Appartement de Mme Nanteuil. FÉLICIE ne pouvant dormir se lève et déchire les photographies et les jette au feu. Changement : le gag du chat, qui est de Marc Allégret a été rajouté.

SCENE 44 - Visite de FÉLICIE au cimetière. Changement : cette scène a été déplacée.

SCENE 45 - Scène de la guinguette. Scène d'amour entre FÉLICIE et Ligny interrompue par le fantôme. Modification : ce n'est plus l'évocation directe du fantôme qui occasionne la brouille entre Ligny et FÉLICIE mais le souvenir de Cavalier qui est évoqué dans le dialogue des deux amoureux.

SCENE 46 - Ligny vient sonner à la porte de Madame Nanteuil pour voir FÉLICIE. Cette scène a été remplacée par la scène du cimetière indiquée plus haut au N° 44.

SCENE 47 - Théâtre - Loge de FÉLICIE. Première représentation de la nuit du 5 Octobre et triomphe de FÉLICIE. Le seul changement apporté à cette scène est de montrer sur scène le moment où FÉLICIE a son triomphe.

SCENE 48 - Extérieur du Théâtre de nuit, sous une pluie battante, FÉLICIE sort seule du Théâtre. Ligny la rejoint et l'entraîne avec lui. Sans changement.

Page 6

SCENE 49 - Garçonnière de Ligny. FÉLICIE rentre toute trempée. Ligny s'approche d'elle et lui enlève ses vêtements mouillés en lui disant des mots tendres. Apparition de Cavalier. FÉLICIE comprend qu'elle ne pourra plus jamais être heureuse avec Ligny. Sans changement.

Mon cher Henry, après avoir terminé ce petit travail que Marcel, dans sa lettre te demandait de faire, je crois m'expliquer la situation comme suit :

Le grand intérêt que Marcel a pris à ce sujet et l'immensité apportée par la qualité exceptionnelle de son dialogue va être, pour le film, l'amour qu'il y a porté, la gentillesse avec laquelle il nous a aidés, lui font considérer ce film comme sien.

J'en suis extrêmement heureux et touché et je trouve qu'il ne pourrait pas y avoir une preuve plus solennelle de la complète certitude que nous avons eue sur ce sujet. Nous y avons tous travaillé avec d'autant plus de foi et d'enthousiasme que le sujet était plus difficile et plus dangereux.

Tu sais que je me suis toujours volontairement et volontiers effacé lorsqu'il s'est agi des signatures de scénarios et des honneurs.

Comme la question se pose et que j'ai été amené à faire ce travail de contrôleur, il me semble que, en toute justice, il n'est, à mon plus grand regret, impossible d'être d'accord avec Marcel.

Tu m'as demandé de te donner mon avis en toute justice. Comme je regrette que cette justice ne puisse pas aller dans le sens de mon amitié la plus profonde.

Je crois donc qu'il faudrait inscrire au générique :

" ADAPTATION DE CH. DE PSYRET-CHAPPELIS - MARC ALLEGRET ET MARCEL ACHARD "

et qu'il faudrait surtout ne pas oublier de mettre :

" d'après l'oeuvre d'ANATOLE FRANCE "

parce que, en définitive, il n'y a guère de scène qui ne soit directement inspirée d'un chapitre ou d'un passage de ce livre.

signé : Marc Allégret.

Doc. 44: lettre envoyée par Marc Allégret à Henry Gendre le 27 août 1942, p. 1, 2, 5 et 6.

Pour vingt-cinq scènes sur quarante-neuf, pratiquement toutes situées dans la première moitié du film, Marc Allégret ne note aucun changement. Sept autres ont été supprimées. Dans les dix-sept scènes restantes, les différences semblent souvent minimales, concernant des changements de décor pour quatre scènes ou bien des personnages secondaires (Mme Nanteuil, mère de Félicie, ou le docteur Socrate). La fonction de dialoguiste est assimilée par Allégret à celle d'un élégant ornemaniste sans véritable influence sur la structure et les enjeux essentiels du récit. Au passage, c'est le statut même du dialogue qui fait débat : élément moteur du drame pour le dramaturge, simple composante pour le cinéaste. Et si Marc Allégret indique que la scène 36, au cours de laquelle « Mme de Ligny fait une scène violente à son fils », est entièrement « de Marcel Achard », c'est pour préciser malicieusement que « cette scène a, d'ailleurs, été coupée du scénario d'un commun accord »...

Une évolution, néanmoins, paraît essentielle. Elle concerne le fantôme de Cavalier, qui devait apparaître régulièrement dans la dernière partie du film, à partir de la scène 41 :

À partir de ce moment, pour toutes les scènes du fantôme, nous avons décidé de tourner deux versions : une version avec le fantôme parlant et une version sans apparition directe du fantôme, le laissant simplement en évocation.

À la suite de conversations avec Marcel Achard et M. Prouvost, nous avons décidé de ne tourner que la deuxième version, c'est-à-dire la version dans laquelle le fantôme n'apparaît pas.

Primordiale, cette inflexion atténue la tonalité fantastique pour faire glisser le film vers la description pathologique d'une femme hantée par la culpabilité plus que par le fantôme de son ancien amant. Allégret en est conscient. Il note plus loin, au sujet de la scène 45, que « ce n'est plus l'évocation directe du fantôme qui occasionne la brouille entre Ligny et Félicie mais le souvenir de Cavalier qui est évoqué dans le dialogue des deux amoureux ». Néanmoins, cette évolution est attribuable, selon le cinéaste, non au seul scénariste mais à un triumvirat composé de ce dernier, de lui-même, et du producteur. Dans la conclusion de sa lettre, il peut donc rejeter sans appel la demande d'Achard, non sans ménager à la fois la chèvre et le chou, la défense de son statut de réalisateur et la susceptibilité de son puissant scénariste :

Mon cher Henry, après avoir terminé ce petit travail que Marcel, dans sa lettre, te demandait de faire, je crois m'expliquer la situation comme suit :

Le grand intérêt que Marcel a pris à ce sujet et l'immense apport que la qualité exceptionnelle de son dialogue va être pour le film, l'amour qu'il y a porté, la gentillesse avec laquelle il nous a aidés, lui font considérer ce film comme le sien.

J'en suis extrêmement heureux et touché et je trouve qu'il ne pouvait pas y avoir une preuve plus éclatante de la complète entente que nous avons eue sur ce sujet. Nous y avons tous travaillé avec d'autant plus de foi et d'enthousiasme que le sujet était plus difficile et plus dangereux.

Tu sais que je me suis toujours volontairement et volontiers effacé lorsqu'il s'est agi des signatures de scénarios et des honneurs.

Comme la question se pose et que j'ai été amené à faire ce travail de contrôleur, il me semble que, en toute justice, il m'est, à mon plus grand regret, impossible d'être d'accord avec Marcel.

Tu m'as demandé de te donner mon avis en toute justice. Comme je regrette que cette justice ne puisse pas aller dans le sens de mon amitié la plus profonde.

Je crois donc qu'il faudrait inscrire au générique :

"Adaptation de Ch. de Peyret-Chappuis – Marc Allégret et Marcel Achard "

et qu'il faudrait surtout ne pas oublier de mettre :

"d'après l'œuvre d'Anatole France"

Parce que, en définitive, il n'y a guère de scène qui ne soit directement inspirée d'un chapitre ou d'un passage de ce livre.

Marc Allégret

La réaction du cinéaste est compréhensible. Il est étonnant qu'Achard ait tenu à voir « considérer ce film comme le sien », alors même que, contrairement à *Gribouille*, il n'était pas le principal scénariste, ni même l'auteur de l'œuvre originale. Sans doute faut-il y voir le signe d'une ambition grandissante, aiguillonnée par son entourage – pensons à Jeanson – et ses responsabilités au sein d'Impéria et du COIC.

Ceci étant, la comparaison proposée par Allégret manque d'objectivité. Nombre de scènes notées en troisième colonne « sans changement » bénéficient en fait d'ajouts essentiels. Pour commencer, la forme même du découpage technique dialogué impose un développement conséquent. D'une page, la scène de répétition de *L'École des femmes* passe à huit pages, celle de *La Nuit du 5 octobre* à quinze pages. Le dialogue, entrelaçant avec virtuosité répliques inventées et citations de Molière ou d'Anatole France, prend alors une importance considérable. Quelques indices suggèrent que ce dialogue n'a pas été conçu indépendamment du découpage technique. Ainsi, Félicie est désignée par le prénom Eve¹⁹⁹⁵ (la continuité dialoguée recomposée par Achard le lui avait brièvement attribué avant un retour au prénom originel) dans les deux colonnes, tout au long de la scène 21. L'expression utilisée pour la décrire dans la colonne de gauche, scène 5 (« profil perdu devant la mer ») apparaissait déjà dans les découpages coordonnés par Achard pour la Paramount, dans les deux colonnes.

Surtout, et contrairement à *Gribouille* où le découpage était subordonné au dialogue, ces deux colonnes entretiennent une grande diversité de rapports (de l'harmonie à la dissonance), en cohérence avec un argument dramatique postulant que les principaux dialogues soient perturbés par des visions (le fantôme de Cavalier) et des sons (le grincement de ses chaussures) parasites. Elles participent à une composition audio-visuelle complexe donnant toute leur mesure à la mise en abyme et aux rapports entre les personnages.

Prétexte à une réflexion métaphysique sur la vie et le temps dans le roman d'Anatole France, l'articulation entre vie et théâtre est approfondie, dans la droite ligne de Pirandello. Les pièces fictives imaginées par Anatole France – *La Nuit du 23 octobre 1812* et *La Grille* – suscitaient surtout des effets de contraste entre les registres (comique, tragique), ainsi qu'entre les rôles et la situation personnelle de leurs interprètes : Chevalier démontrait son agilité dans la première pièce alors même qu'il avait perdu tout prestige aux yeux de Félicie qui devait quant à elle laisser éclater sa joie dans la seconde juste après avoir vécu un drame.

¹⁹⁹⁵Prénom qui est également celui de la comédienne – Eve Longuet – que M. Achard, après le triomphe de la création de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, humilia d'un mot, la châtiant pour avoir tardé à succomber à ses avances. LORCEY J., *op. cit.*, p. 72.



Doc. 45 : photogrammes extraits de *Félicie Nanteuil* (1942/1945) : le parcours tragique de Félicie, amante ou actrice ; la leçon (5-8) ; la répétition de *La Nuit du 5 octobre* (10-13).

À partir du synopsis de Peyret-Chappuis, ces deux pièces sont confondues en une seule, intitulée dans le découpage technique *La Nuit du 5 octobre*. Les extraits fictifs en sont développés par Achard de manière à susciter des échos avec la situation personnelle des comédiens (Félicie Nanteuil et Aimé Cavalier).

Cavalier joue désormais le rôle d'un assassin, confondant son partenaire sur scène avec son rival dans la vie réelle, au point de manquer de l'étrangler (cf. doc. 45 : phot. 12) ; Félicie interprète une femme dont l'amant est mort « la tempe trouée », ce qui la trouble si bien qu'elle confond le nom de cet amant fictif avec celui de Cavalier qui vient de se suicider. Le dispositif pirandellien se rapproche de celui adopté dans *Le Corsaire* en attribuant au rôle et au discours un rôle moteur, et non simplement de commentaire ou de contrepoint. Cette inflexion accentuant la méta-théâtralité explicite, sans le justifier, que Marcel Achard ait voulu s'approprier ce projet sans en être l'initiateur.

7.3.2.3 Seconde genèse (1943-1945)

Qu'Achard, revenu à Paris, demeure éloigné d'une production cannoise compliquée encore une situation déjà tendue, et ce au delà de l'année 1942. Jean Prouvost, déçu par le dernier tiers du film, exige qu'il soit refait. Achard, réticent à l'idée de revenir vers la Côte d'Azur, mécontent d'avoir vu rejetée sa demande du 17 août 1942, accaparé par ses fonctions au sein du COIC, tarde à s'exécuter. Les relances des producteurs s'étalent jusqu'au 13 mai 1943¹⁹⁹⁶. Devant son peu d'empressement, ils menacent de faire appel à un autre dialoguiste et de retirer son nom du générique. Achard, arguant de sa bonne foi, promet finalement de livrer les dialogues pour le 23 juin. Mais la diffusion de tous les films interprétés par Claude Dauphin, passé dans la Résistance, est suspendue ; le tournage des nouvelles scènes est repoussé.

Le 2 mars 1945, le scénario est encore en cours de réécriture, comme l'atteste le compte-rendu d'une conférence consacrée à la nouvelle continuité : la scène des portraits détruits trouve sa structure définitive mais la conclusion du film n'est toujours pas établie. Achard et Allégret s'accordent sur plusieurs partis-pris qui se retrouveront dans la dernière scène mettant en présence Ligny et Félicie – théâtralité du décor et de la femme multiple, échos avec d'autres scènes, mélange subtil des registres, rupture sans retour entre les amants – sans que le facteur précipitant cette rupture soit choisi. Par ailleurs, ce compte-rendu offre sur la collaboration entre le cinéaste et son dialoguiste un témoignage précieux, et d'autant plus précis que l'oralité de cet échange est parfois restitué :

H.M. [?]- *Lorsque Ligny fait allusion à ses rôles, elle peut répondre par des répliques de ces rôles, en situation.*

Marcel Achard – *On verra... Elle commence par se laisser gagner par l'ambiance, elle commence à rire. Il la déshabille. Ils sont sur le point de faire l'amour, elle est dévêtue, mais à ce moment-là il y a :*

« Tu as le bonjour d'Alfred »... Et là, on reprend une partie du texte de la scène de la guinguette, très violent...

Il va partir...

Elle le retient... (ce qui prouve qu'elle l'aime)

¹⁹⁹⁶PROUVOST J., lettre à M. Achard, datée du 3 février 1943 ; FLORIN Georges, lettre à M. Achard, datée du 3 février 1943 ; PROUVOST J., lettre à M. Achard, datée du 13 mai 1943. BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga, *Félicie Nanteuil*.

Il revient..

Et tout va s'arranger, quand une intervention de Cavalier (à trouver) les sépare à nouveau...

Et elle dit la dernière phrase : « Nous ne serons plus l'un à l'autre, il ne veut pas »...

*On finit sur les deux mains qui se séparent*¹⁹⁹⁷.

Le compte-rendu confirme que l'élaboration du dialogue est d'abord collective et polyphonique, dans la mesure où le dialoguiste envisage simultanément la tonalité (érotisme et légèreté mêlés), les actions et les images : la réplique concluant la séquence suscite le dernier plan, effectivement présent dans le film. C'est à partir de cette composition globale définie collégialement que le dialoguiste se met au travail, ce qui explique *a posteriori* pour quoi il n'y parvenait tant qu'il demeurait éloigné des autres créateurs, en 1943. Pour autant, toutes ses propositions ne sont pas retenues. La reprise de la réplique « Tu as le bonjour d'Alfred », qui valait déjà à Félicie de se voir reprocher sa vulgarité dans la scène de la guinguette (36 min.), aurait suggéré que l'amour de Ligny était empoisonné non seulement par la vocation théâtrale de sa maîtresse, mais également par la modestie de ses origines sociales, tout en exploitant la polysémie du titre du roman adapté : le drame éclatait à cause d'une réplique comique. Cette proposition fut pourtant écartée, attribuant à la malédiction pesant sur les amours de Félicie une signification plus ouverte, et intérieure dans la mesure où seule la protagoniste en ressent et exprime les effets.

Dans sa version définitive, le film de 1945 s'écarte du découpage technique de 1942, et sans doute de la première version du film, sur quatre points. Tout d'abord, le drame se resserre autour du personnage éponyme. Des personnages perdent en importance (Socrate, l'auteur Constantin Marc, Robert de Ligny) ou disparaissent (le vieil ouvrier, rencontré par Cavalier au cours de son errance¹⁹⁹⁸). Des scènes entières sont supprimées dans le dernier tiers. Une partie de leur contenu n'est plus représentée mais résumée par Félicie à sa mère au cours de la scène des portraits détruits (74 min.). Ce parti-pris put être envisagé dès 1942, puisqu'il avait déjà été décidé de ne plus montrer le fantôme de Cavalier.

Ensuite, la réflexivité est repensée. Certains échos sont supprimés : la référence à *Marion Delorme* de Victor Hugo, dont la protagoniste est une courtisane et comédienne menant sans le vouloir son amant à sa perte ; la synchronisation entre une scène violente opposant Félicie à Cavalier et le dialogue *off* de *La Nuit du 5 octobre* ; l'exigence formulée par Robert que Félicie renonce au théâtre, juste avant que Cavalier ne surgisse pour leur interdire de s'aimer... Peut-être manquaient-ils de subtilité. D'autres échos plus discrets sont ajoutés : des extraits de pièces classiques (*Le Cid*, *Bérénice*) sont allongés ou intégrés ; une réplique souligne l'analogie entre le suicide de Cavalier et un effet dramatique (72 min.).

D'autre part, la structure et les dialogues de la fin sont une fois de plus remodelés. Elle offre désormais une synthèse des deux options entre lesquelles hésitaient les producteurs et les scénaristes. Comme dans le roman, le séquençier et le découpage technique de 1942, les amants se réconcilient après une représentation, mais leur amour, frappé d'interdit par Cavalier, demeure impossible. Puis, comme dans les deux synopsis (de Laporte puis de Peyret-Chappuis), après un montage-séquence synthétisant l'ascension de Félicie, la fable

¹⁹⁹⁷Compte-rendu de la séance d'écriture datée du 2 mars 1945 (4 ff.), p. 2. Cinémathèque, MA 179 B18 6/11.

¹⁹⁹⁸F. GARÇON attribue la disparition de cet épisode à des « circonstances politiques, exclusivement » (*De Blum à Pétain*, p. 166), mais se trompe sur le nom de l'adaptateur (qu'il pense être André Cayatte, et crédite également de la réalisation) et méconnaît la chronologie, puisque cet épisode était encore présent dans le découpage technique de 1942. Ceci étant, la référence à la guerre franco-prussienne présente dans le roman (p. 44) a effectivement disparu dès le premier synopsis conçu par René Laporte (p. 16).

s'achève sur son triomphe sur scène : le sacrifice exigé par Cavalier se voit récompensé mais ce sacrifice est exorbitant. Ce n'est pas simplement à Ligny qu'a renoncé Félicie, mais à toute vie personnelle, au sens affectif comme littéral de l'expression. La dernière scène la montre démaquillée et prématurément vieillie (phot. 23), s'appêtant à partager avec sa mère et Mme Michon « une petite dînette de grand-mère » (78 min.). Comme Cavalier, elle est devenue une morte-vivante ne brillant plus qu'à travers ses rôles (phot. 22).

Enfin, les scènes réunissant Robert de Ligny et Félicie à partir du moment où ils ont dépassé la phase de séduction pour vivre pleinement la passion, ont été réécrites et retournées, après qu'ont été atténuées des références prosaïques (la situation sociale de Robert, la vanité de Félicie). Au cours de la séance du 2 mars 1945, il a été décidé qu'« on supprime tout ce qui a trait aux affaires personnelles de Ligny : son manque d'argent, sa brouille avec sa mère¹⁹⁹⁹... » Leur dialogue exprime la passion avec davantage de flamme et d'invention poétique, dans la droite ligne de *La Belle Marinière* ou *Domino*. Il s'éloigne du style d'Anatole France, qui privilégiait échanges teintés de naturalisme et digressions métaphysiques, même si certains mots d'esprits viennent du roman. Le dialoguiste intègre davantage la dimension réflexive. Dans deux de ces scènes – celle précédant le suicide (69 min.) puis l'ultime réunion des amants (81 min.►) – sont ainsi rapprochées la capacité de la comédienne à « être plusieurs femmes en une seule » et la séduction de l'amante : « ça t'amuse peut-être d'être aimé par toutes ces femmes-là » note Félicie dans la première scène tandis que, dans la seconde, Robert a recouvert les murs de sa garçonnière de photographies conservant la mémoire de tous les rôles interprétés par sa maîtresse (phot. 19). La dialectique de la femme et du rôle parcourt un plus large spectre. Elle dépasse la stricte opposition pour montrer que les deux faces peuvent se confondre. Cet enrichissement sémantique est manifeste dans la seconde scène, qui ne se contente plus d'opposer l'amour et le théâtre, du moment que l'amour peut s'exprimer à travers le rôle puis la multiplicité des rôles alimenter le désir de l'amant. Félicie signale à Robert qu'elle pensait à lui chaque fois qu'elle déclamaient les célèbres vers de Racine : « Que le jour recommence et que le jour finisse/Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice²⁰⁰⁰ ». Si son déshabillé signale l'abandon de l'amante, sa gestuelle ornementale demeure celle d'une actrice tandis que le décor privé évoque une scène. Des rideaux encadrent le couple et l'amante-actrice ; un tapis clair entoure Félicie comme le faisceau d'une poursuite lumineuse (phot. 20). Cette théâtralité prend place dans un espace contrôlé : Félicie y choisit sa place et sa posture dans un espace ouvert capté dans un plan de demi-ensemble. Quant à Robert, il garde ses distances, comme il sied au spectateur qui adore son idole de loin. Cependant, dès que les amants se rapprochent, que le dispositif devient plus spécifiquement cinématographique (le cadre se resserre), la menace ressurgit (phot. 21).

Les éléments conditionnant le retour du fantôme de Cavalier sont toujours d'essence cinématographique : passage du plan large au gros plan sur Félicie (phot. 14-15, 17-18, 20-21), regard terrifié tourné vers le hors-champ, son acousmatique, dissociation du son et de l'image. Ce dernier aspect était encore plus sensible tant qu'était envisagé, avant le tournage, de figurer le spectre tantôt comme une image muette, tantôt comme une ombre sans visage, tantôt comme un son sans source. Il était déjà présent dans le roman de France, publié sous une première forme en 1894, modifié pour l'édition définitive de 1904, donc contemporain de la naissance du cinématographe. La transformation de Cavalier – comédien comique quittant définitivement la scène pour devenir une monstrueuse créature cinématographique – peut être mise en relation avec le rejet du cinéma par un auteur pour qui il « matérialise le pire idéal

¹⁹⁹⁹*Ibid.*, p. 3.

²⁰⁰⁰RACINE, *Bérénice*, IV, 5, in *Œuvres complètes*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 494.

populaire » marquant « la fin d'une civilisation²⁰⁰¹ ». Plus largement, Theodor Adorno et Hanns Eisler rappellent le choc, l'angoisse ressentis par les spectateurs des premiers films devant des personnages parlant tout en restant muets, angoisse qui aurait perduré au début du parlant : « les mots leur sortent d'une bouche immatérielle, d'une manière propre à inquiéter tout spectateur ingénu²⁰⁰² ». Le fantôme de Cavalier contraint Félicie à ne vivre que pour le théâtre en employant des procédés et une inquiétude associés au cinématographe. Ceux-ci ressurgissent dès que les citations ou la rhétorique théâtrales sont détournées au profit de sa vie intime par une femme et une actrice, nouvelle Eve poussant l'homme à commettre l'irréparable. Félicie devient d'autant plus pleinement actrice, et uniquement actrice, qu'elle exprime une peur dont personne d'autre ne perçoit la cause, ni les autres personnages, ni même, dans la dernière scène d'amour, le spectateur : rien, pas même un bruit, si ce n'est le visage terrifié de Félicie, ne témoigne désormais de la présence du fantôme de Cavalier. Le personnage a définitivement rejoint son interprète : comme Micheline Presle, Félicie dessine les contours d'un personnage absent grâce à sa seule expressivité. Le dialogue est ici encadré dans la mesure où il est menacé, tendu entre ce qui le relie encore au théâtre et ce qui le projette dans un projet cinématographique, entre la fiction et ses échos dans le contexte de la production.

Le tournage des scènes réunissant à nouveau Louis Jourdan et Micheline Presle se fera aux studios des Buttes Chaumont, dans une ambiance glaciale : les deux amants ont rompu en 1943 et ne se parlent plus. Si la mort de Cavalier empoisonne les amours de Félicie et Ligny dans le dernier tiers du film, son retournage offre à ses témoins puis aux spectateurs l'opportunité d'évaluer la pertinence du conseil donné, dans le roman, par Madame Douce à Félicie : « L'art de la comédie est un art d'imitation. Or, ce qu'on n'éprouve pas, on l'imite d'autant mieux²⁰⁰³. »

7.3.2.4 Échos et mise en abyme

La réflexivité s'est accrue depuis le roman jusqu'au retournage de 1945, intégrant un pirandellisme logiquement absent du texte adapté. Au final, le film rejoint le corpus des œuvres, conçues aussi bien par Achard que par Allégret, prenant pour objet les modes de création et de représentation. Toutes (*Une étoile disparaît*, *Entrée des artistes*, *Le Corsaire*, *La Valse de Paris*...) convoquent des modèles plus (le théâtre, l'opérette) ou moins (le cinéma hollywoodien) distants de celui du cinéma français. Toutes cherchent un point d'équilibre entre cette distance et une analogie justifiant la mise en abyme (des arts représentatifs sont toujours sollicités) afin que le spectateur prenne conscience « des modes de construction de l'illusion et des techniques de représentation²⁰⁰⁴ ». À ce stade, rappelons que c'est Gide qui employa pour la première fois dans ce sens, en 1893, l'expression « mise en abyme²⁰⁰⁵ ». Marc Allégret en aura d'autant mieux mesuré la portée que *Les Faux-Monnayeurs* transpose la relation l'unissant à son mentor tout en rendant compte de sa propre genèse.

Dans *Félicie Nanteuil*, la représentation théâtrale tantôt contraste avec les situations vécues par les personnages (c'était déjà le cas dans le roman), tantôt les reflète comme un miroir (très progressivement poli, ainsi que l'a montré l'étude génétique). Pour autant, le choix du médium participant au processus réflexif n'est pas anodin, particulièrement quand il est – comme le

²⁰⁰¹FRANCE A., cité par J.-M. CLERC, *Littérature et cinéma*, p. 17.

²⁰⁰²ADORNO T. W., EISLER H., *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 84-85.

²⁰⁰³FRANCE A., *op. cit.*, p. 8. Madame Douce est une vieille comédienne.

²⁰⁰⁴CHABROL M., KARSENTI T., « Théâtre et cinéma : un système bipolaire - introduction », in *op. cit.*, p. 135.

²⁰⁰⁵Article « abîme », A. REY (sld.), *Dictionnaire culturel en langue française*, I, p. 15.

théâtre – associé à une culture commune et à une conception spécifique de l'auctorialité. D'une part, le film associe à la théâtralité des caractéristiques rassurantes (frontalité et contrôle de l'espace, personnages-types, culture classique) pour les distinguer des innovations cinématographiques : caméra mobile et inquisitrice, inquiétante dissociation de l'image et du son, esthétique composite, jeunesse d'une actrice-vedette dont la photogénie est mise en valeur. D'autre part, le récit demeure situé au début du XX^e siècle, dans un contexte où les statuts de l'auteur et du texte dramatiques sont fragilisés par l'émergence du metteur en scène, contemporaine de celle du septième art. Cette fragilisation fait écho à celle du scénariste-dialoguiste, dont l'auctorialité est désormais contestée par le cinéaste. Dans une certaine mesure, la mise en abyme peut donc excéder le cadre diégétique, et le film offrir un commentaire sur sa propre genèse : c'était déjà la leçon proposée par le plan révélateur d'*Une étoile disparaît*.

Cette réflexivité génétique demeure moins facile à cerner que la mise en abyme simple²⁰⁰⁶, limpide dans le film définitif ; ou que la mise en abyme aporétique proposée par *Une idée à l'eau* (1940) de Jean-Paul Le Chanois, *Film ohne Titel/Film sans titre* (1948) de Rudolph Jugert ou *La Fête à Henriette* (1952), réalisé par Duvivier et dialogué par Jeanson. Dans ces trois films, l'enjeu (évoquer les conflits auctoriaux à travers des personnages-relais) est clairement exposé, et revendiqué par les auteurs. Le générique troué du film de Duvivier (les noms des auteurs remplacés par des points d'interrogation) invite le spectateur à relier le récit d'une genèse et la genèse du film, sans pour autant que le premier prétende rendre compte strictement de la seconde : le film se présente comme un jeu, et non un procès-verbal. Or, cette invitation n'est pas explicitement formulée dans *Félicie Nanteuil*. Ni les enjeux de sa réflexivité génétique, ni ses auteurs ne peuvent être cernés avec certitude. Le film offre un commentaire pluriel et plurivoque.

Sa genèse en témoigne, à travers l'évolution du personnage de Cavalier, de celui de l'auteur dramatique et du dialogue, trois aspects susceptibles d'être mis en relation avec la fragilisation de Marcel Achard. Deux scènes en particulier – les scènes 2 (répétition de *L'École des femmes*) et 21 (répétition de *La Nuit du 5 octobre*) – offrent l'avantage d'évoquer des rapports hiérarchiques et créatifs, d'entrelacer plusieurs sources (dialogues cités et inventés) et de connaître un développement considérable entre le séquençier et le découpage technique. La scène de formation – et de séduction – de Félicie Nanteuil par Aimé Cavalier, absente du roman, est une invention des scénaristes. Comédien expérimenté mais au registre limité, Cavalier vient de rencontrer la très jeune Félicie, alors qu'elle participait à un spectacle de patronage. Séduit par ses charmes autant que par son talent, il a proposé de lui prodiguer des cours d'art dramatique, ce que sa mère a accepté.

Cette scène fait partie de celles à la structure desquelles Allégret note, de manière abusive, qu'Achard n'aurait apporté aucun changement, et qui justifieraient qu'il ne soit crédité que des dialogues²⁰⁰⁷. Le cinéaste ajoute d'ailleurs plus loin dans la même lettre que « le gag principal du grincement des chaussures et assonorité [sic] de l'ambiance exist[e] dans la première version²⁰⁰⁸. » Loin d'être un simple gag – c'est-à-dire une invention singulière et surprenante – cette idée impose un arrière-plan sonore considérablement amplifié, au point de mettre en péril le discours. Employée au théâtre par André Antoine dès 1904, cette perturbation du

²⁰⁰⁶J.-M. LIMOGES s'inspire de Lucien DÄLLENBACH (*Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977) pour distinguer les mises en abyme simple (un rapport de similitude est posé entre l'œuvre et le fragment emboîté), infinie (le fragment emboîté inclut lui-même un fragment, qui inclut un fragment, etc.) et aporétique (l'œuvre elle-même est censée être incluse dans le fragment). « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus ».

²⁰⁰⁷ALLÉGRET M., lettre destinée à Jean Prouvost, p. 1.

²⁰⁰⁸*Ibid.*, p. 5.

discours verbal par un effet sonore peut être mise en relation avec l'essor de la figure du metteur en scène²⁰⁰⁹.

Le grincement de chaussure est d'abord amplifié au fil des versions. Anecdotique dans le roman d'Anatole France, il gagne en importance dans les deux versions du synopsis. Rompant le silence, il annonce l'irruption de Cavalier, amant jaloux puis fantôme hantant Félicie. Or, à partir du séquenceur – et de la participation de Curt Alexander à l'écriture – s'opère une inversion fondamentale. Le bruit surgit cette fois au cours du dialogue, et non plus dans le silence comme dans les versions précédentes : « (Au cours de cette scène, mentionner le grincement de chaussures de Cavalier, il fait une plaisanterie à ce sujet, Félicie est ravie)²⁰¹⁰ ». Lors de cette initiation dramatique et amoureuse, Cavalier fait répéter à sa jeune protégée une des ultimes scènes de *L'École des femmes*, dans laquelle la dernière réplique d'Agnès (absente du film) est : « Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme²⁰¹¹ ». La défaite du discours et du patriarcat va de pair avec celle d'une tradition théâtrale emphatique, d'autant que si Félicie est séduite par le « beau langage » de Cavalier dans le premier synopsis²⁰¹², le découpage technique précise désormais que son professeur est hésitant, et que « c'est à cela qu'il sera facile de deviner qu'il est devenu amoureux de son élève²⁰¹³. » Le découpage indique par ailleurs, pour cette scène, trois moments où doit impérativement se faire entendre le crissement des souliers. La première mention apparaît juste après un conseil donné par Cavalier, censé permettre à un comédien muet de voler la vedette à un partenaire discourant. Le découpage introduit un décalage ironique : le mentor a pris « une attitude extrêmement saisissante » qui doit être filmée par un « plan très impressionnant » (phot. 5), mais « quand il va prendre la pose, on entend le crissement de ses souliers²⁰¹⁴. » Puis, le crissement doit à nouveau se faire entendre quand il donne à son élève des conseils pour rendre sa voix moins éclatante, plus féminine car, affirme-t-il de manière péremptoire, « une voix de femme, c'est pour chuchoter²⁰¹⁵ » (phot. 6). Et enfin, alors qu'il traverse en silence la pièce : « Dans le silence de cette assez longue marche, on entend avec insistance le grincement de ses souliers », ce qui déclenche le rire (*off*) de Félicie. Elle s'exclame « Vos souliers ! Ils font un drôle de bruit ! » (phot. 8). Réponse de Cavalier : « Oui, hein ? [...] Peut-être qu'ils appellent au secours²⁰¹⁶ ! » Dans sa dernière version, le scénario ne cesse ainsi de miner le pouvoir du discours masculin – et le discours écrit par un homme de théâtre pour un personnage de comédien – grâce à un son parasite.

Dans le film achevé (11 min.►), ce bruit prend une importance encore plus grande, montrant combien l'idéal lubitschien d'une écriture scénaristique limpide et directement transposable se révèle illusoire. En effet, la perturbation devient continue et non ponctuelle, inflexion qui tient en partie à la nature même de l'écrit qui ne peut évoquer l'itération que par une indication singulière. Perturbation acousmatique pour le spectateur, qui ne parvient pas – dans un premier temps – à déterminer s'il s'agit d'un parti-pris ou d'un problème technique. Perturbation qui fait curieusement écho au sens de la scène : la manière dont l'œuvre (*L'École des femmes*) reflète la vie même (la relation entre Félicie et Cavalier) invite à élargir la mise

²⁰⁰⁹ DUSSAIWOIR Vincent, PISANO G., « L'émergence de nouvelles techniques de mise en scène théâtrales et cinématographiques : archives 1896-1920 », in CHABROL M., KARSENTI T. (sld.), *op. cit.*, p.85.

²⁰¹⁰ Séquenceur de *Félicie Nanteuil*, p. 5. BnF, fonds Allégret, 4° - COL - 7/14 (3).

²⁰¹¹ MOLIÈRE, *L'École des femmes*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF, La Pléiade, Tome I, 2010, p. 472.

²⁰¹² LAPORTE R., scénario dactylographié avec annotations manuscrite, p. 2.

²⁰¹³ Découpage technique de *Félicie Nanteuil*, p. 29. BnF, fonds Allégret, 4° - COL - 7/14 (4).

²⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

en abyme du côté de la vie du tournage, et des relations acteurs-cinéastes-scénaristes. À cette époque, Marcel Achard multiplie les projets pour Micheline Presle, au théâtre comme au cinéma où elle est dirigée par Marc Allégret. Deux mentors plus âgés aident la jeune actrice à conduire sa carrière.

Il est donc tentant de rapprocher ce grincement des chaussures, qui ponctue et mine le dialogue, des tensions entre Allégret et Achard. Est ici mis à distance, en premier lieu et assurément, le discours de séduction d'une figure patriarcale, assimilée au vieil Arnolphe de *L'École des femmes*, archétype du père incestueux²⁰¹⁷; en second lieu, et éventuellement, le dialogue de Marcel Achard, seul à même de témoigner de sa présence auctoriale désormais.

Face à un discours verbal et patriarcal en recul, voire discrédité, le traitement visuel n'est plus strictement fonctionnel. La frontalité et la fixité des plans de Micheline Presle la placent sur un autre terrain que ceux – plus larges et plus ternes – l'associant à Claude Dauphin (Cavalier) dans cette séquence d'essence théâtrale. Ils imposent la photogénie de l'actrice. Sa sensualité est soulignée par un troublant raccord dans le mouvement quand, d'un coup de dent, Félicie tranche le fil qui a servi à réparer la veste usée du vieillissant Cavalier (phot. 7), bien loin du triomphant cavalier djiguite du projet inabouti de 1936. Son mentor vient justement de s'étonner devant la facilité avec laquelle elle exprime toute la cruauté d'Agnès, signifiant à Arnolphe qu'elle ne peut se contraindre à l'aimer. Le coup de dent de Félicie est celui d'une amoureuse impitoyable, et l'effet d'annonce on ne peut plus explicite. Sa jeunesse et son habileté s'imposent, même s'il faut rappeler – parce que rien n'est simple ni figé – qu'après le suicide de Cavalier, le bruit de chaussure viendra la hanter, retour vengeur de l'inconscient patriarcal.

Trois évolutions notables frappent dans une autre séquence de répétition située au milieu du film, celle de *La Nuit du 5 octobre*. Le texte de cette pièce fictive a été développé par Achard de manière à faire écho au drame vécu par Félicie et Cavalier. On retrouve ici le crissement de chaussures de Cavalier, pourtant absent jusqu'à la continuité dialoguée. Son rôle dans la pièce est devenu muet, alors qu'il conservait quelques répliques dans les versions antérieures ; et la mise en scène est assurée par le régisseur-directeur du théâtre et non plus par l'auteur lui-même, à partir du séquencier, donc de la troisième version du scénario. Deux auteurs co-existaient dans le roman : l'auteur de *La Nuit du 23 octobre 1812* était un vieillard « de soixante-dix ans bouillant de jeunesse²⁰¹⁸ », demiurge protéiforme capable de jouer tous les rôles, d'être partout présent et de mettre lui-même en scène sa pièce²⁰¹⁹. Face à lui, l'auteur de *La Grille*, Constantin Marc, se présentait comme une caricature de dramaturge symboliste, contraint d'accepter, consterné, que le directeur du théâtre modifie son texte²⁰²⁰. La figure de l'auteur-demiurge disparaît à partir du séquencier. Les scénaristes ne conservent que sa pièce, dont le terne Constantin Marc devient l'auteur, tandis que ses répliques et son rôle interventionniste sont attribués au personnage du metteur en scène, ce qui inverse radicalement la hiérarchie auctoriale proposée par le romancier.

La défaite de l'acteur du passé est associée à celle du discours théâtral et de l'auteur, littéralement renvoyé à l'arrière-plan dans cette séquence (54 min. ►) grâce à trois procédés ponctués par la reprise de la même réplique : « je retire ma pièce ! » L'auteur l'énonce une première fois en sortant du champ (phot. 10), puis une deuxième fois alors qu'il demeure invisible, depuis le hors-champ. Enfin, il la répète à deux reprises dans deux plans de coupe

²⁰¹⁷N. BURCH et G. SELLIER ont suivi le retour puis la crise de cette figure dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

²⁰¹⁸FRANCE A., *Histoire comique*, p. 28.

²⁰¹⁹*Ibid.*, p. 33.

²⁰²⁰*Ibid.*, p. 64.

(phot. 11 et 13) qui le filment de plus en plus loin, le faisant paraître de plus en plus minuscule. Cette réplique²⁰²¹ comme l'ultime apparition de l'auteur « infiniment petit, dans les ténèbres de la coupole²⁰²² » sont directement empruntées aux roman mais voient leur signification détournée. Elles manifestaient chez France l'autorité du dramaturge alors qu'elles signent sa défaite dans le film, dans la droite ligne des représentations proposées dans les années trente, généralement peu flatteuses pour les auteurs dramatiques moqués pour leur manque de conscience de la réalité²⁰²³. Ce n'est plus la pièce qui est « retir[ée] » mais le dramaturge même ! Le découpage impose ainsi son propre discours critique alors que le dialogue théâtral est réduit au silence, que l'acteur de théâtre, devenu acteur burlesque, ne s'exprime plus que par la performance physique et le bruit, et que l'adaptation cite l'hypotexte pour en inverser la signification.

Ce renvoi de l'auteur révolté dans les coulisses avait été amorcé par la réponse que lui adressait le metteur en scène :

L'auteur. - Je suis l'auteur, après tout !

Le directeur/metteur en scène. - Après tout, c'est ce que je disais !

Le mot d'auteur sert ici à nier l'auteur dans la fiction tout en rappelant le pouvoir d'invention du dialoguiste. Marcel Achard aurait-il gardé en mémoire la capacité du texte lubitschien à affirmer son pouvoir en prescrivant sa propre disparition ?

La mise en relation peut-elle excéder le contexte génétique pour englober le contexte historique ? Achard préside alors le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC), proche des autorités de Vichy, en tant que représentant des auteurs ; Claude Dauphin s'apprête à rejoindre la Résistance ; Curt Alexander, co-scénariste de la dernière version du film, sera déporté, parce que juif, l'année suivante. Le film se situe à la croisée de tensions historiques, génétiques et esthétiques que la mise en abyme invite à rapprocher.

Revoyant Félicie dix ans plus tard, à l'occasion d'une diffusion télévisée, Achard se déclara en tout cas satisfait du résultat : « vif plaisir *Félicie Nanteuil* [...] Félicie est très très bien... Deux ou trois scènes d'anthologie sur la jalousie. La vie imite l'art, je suis très content de l'Achard 1942²⁰²⁴. » Entre temps, il aura imaginé, avec *Mademoiselle X* (1945) et *La Valse de Paris* (1950), d'autres œuvres où « la vie imite l'art » mais plaçant au centre de l'intrigue un auteur efficace et directif. Dans le premier film, le dramaturge interprété par André Luguet dirige lui-même, et avec autorité, une répétition (77 min.). Y assiste notamment sa maîtresse, qui est comédienne et s'appelle Catherine... Nanteuil.

On retrouve la mise en péril du dialogue achardien aussi bien chez Jean Grémillon avec *L'Étrange M. Victor* (1938), Léonide Moguy avec *Le Déserteur* (1939) ou Max Ophüls avec *Madame de...* (1953). Sans doute faut-il que le dialogue se veuille brillant, et que le dialoguiste veuille imposer sa signature, pour que les cinéastes jugent opportun d'en troubler l'écoute, semblables à ces peintres médiévaux partant d'un fond doré pour ne le laisser paraître que par éclats²⁰²⁵ : plus précieux est le fond, plus sa dissimulation frappera le spectateur.

²⁰²¹*Ibid.*, p. 33.

²⁰²²*Ibid.*, p. 37.

²⁰²³CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p.167.

²⁰²⁴Agenda 1953 : 10 janvier. BnF, fonds Achard.

²⁰²⁵Par exemple Gentile da Fabriano, *Adoration des mages*, tempera et fonds d'or sur bois, Musée des Offices, Florence, 1423.

7.3.3 Après *Félicie*

7.3.3.1 Un éloignement progressif

Entre 1937 et 1942, la collaboration entre Marc Allégret et Marcel Achard demeure étroite et régulière, en dépit des vicissitudes historiques. Si elle se poursuit jusqu'en 1946, quelques indices témoignent d'un progressif éloignement. La correspondance s'espace. Le brouillon d'une lettre destinée à Marc Allégret, datable de l'année 1942, montre que les relations personnelle et professionnelle atteignent un point critique, proche de la rupture :

Mon cher Marc,

[...] *Aujourd'hui c'est avec beaucoup de calme que je te dis : Après 12 ans d'amitié fidèle, au moins de ma part, tu aurais pu prendre le temps de vérifier le ragot qui m'accusait. Je trouve inexcusable et inadmissible que tu aies pu croire que je [profitais ?] des destinées de la Continentale alors que c'était dans ton esprit moi qui les formais. Si tu n'as pas les sentiments d'avoir manqué froidement à l'amitié, tant pis pour toi. Pour moi qui t'ai laissé écrire Splendeur et misère des courtisanes avec Peyret-Chappuis alors que c'était une idée que je t'avais donnée, je serai plus exigeant. Prends des renseignements. Et quand tu seras bien assuré que je n'ai pas présenté ici ni là de synopsis sur Vautrin fais moi des excuses devant ta femme, et devant la mienne. C'est le seul moyen que tu auras de renouer des relations amicales avec un homme que tu as profondément blessé et qui ne le méritait pas.*

*Marcel Achard*²⁰²⁶

Contexte politique, amitié blessée, jalousie quand Allégret collabore avec un autre scénariste : tout se mêle dans cette missive, rédigée qui plus est dans un contexte particulièrement tendu. Elle occupe le verso d'un autre brouillon, celui d'une lettre furieuse et menaçante adressée cette fois-ci à Raimu, qui aurait accusé Achard de profiter de ses fonctions au sein du COIC pour détourner de l'argent. C'est également au cours de cette période que les relations avec les responsables d'Impéria se tendent

À partir de *Félicie Nanteuil*, Marcel Achard cesse d'être le seul ou principal scénariste des films réalisés par Marc Allégret pour se voir rétrograder au rang de co-scénariste, voire de simple dialoguiste. Les génériques et les affiches enregistrent cette évolution. *Gribouille* était une œuvre « de Marcel Achard [...] réalisé[e] par Marc Allégret », attribution reprise par l'affiche annonçant la production du *Corsaire*, présenté néanmoins comme « un film de Marc Allégret ». Cette avancée du statut du réalisateur, rappelée contractuellement par le contrat liant Achard à Impéria, ne sera plus jamais remise en cause, tandis que le nom de ce dernier continue à reculer dans les génériques. *Félicie Nanteuil*, *Les Petites du quai aux fleurs* et *Pétrus* sont des « film[s] de Marc Allégret » bénéficiant d'un « dialogue de Marcel Achard ». Son nom est même absent du générique et des affiches de *Lunegarde*, peut-être parce qu'il apparaît compromis au sortir de la Libération²⁰²⁷. *Pétrus* témoigne d'un ultime recul. Son générique indique qu'il s'agit d'« un film de MARC ALLÉGRET » simplement « tiré de la

²⁰²⁶ACHARD M., brouillon d'une lettre destinée à M. Allégret, datable de 1942 : les deux hommes se sont rencontrés en 1930, donc 12 ans avant 1942. BnF, fonds Achard, Cinéma/COIC Cinémathèque, Scénarios à trier, Divers à trier.

pièce de MARCEL ACHARD », qui n'est plus directement associé au titre par la préposition « de » marquant l'appartenance, contrairement à ce que prévoyait le contrat révisé de 1942. Après la guerre, Marc Allégret a d'ailleurs commandé à Marcel Rivet une nouvelle adaptation, qu'Achard s'est contenté de superviser.

Dans une lettre datée du 12 juin 1945, Marc Allégret précise qu'il n'a « pas voulu accepter différents films qui [lui] ont été proposés sur des scénarios idiots pour ne pas continuer à travailler dans les conditions [qu'il a] été obligé d'accepter pendant l'occupation pour rester en dehors des combinaisons allemandes²⁰²⁸. » Achard, qui a collaboré à l'écriture de tous ses films réalisés pendant l'Occupation, semble associé à une période avec laquelle souhaite rompre Allégret. Alors que ce dernier fait référence à trois projets dans sa lettre, le nom de Marcel Achard n'est jamais cité. Par contre, plusieurs projets impliquant André Gide sont évoqués dans la correspondance contemporaine entre le mentor et son disciple²⁰²⁹. Aucun n'aboutira, à cause des circonstances ou du farouche attachement d'Allégret à une autonomie très progressivement gagnée. En 1956, Achard et Allégret envisagent de reprendre leur collaboration commune²⁰³⁰. Mais le projet demeurera sans lendemain.

7.3.3.2 Les Petites du quai aux fleurs (1944)

De cette seconde période, se dégage pourtant un film à la fois singulier (certaines de ses caractéristiques le distinguent des autres films issus du binôme Achard-Allégret) et familier : son thème et son ton en font une convaincante transposition du meilleur théâtre achardien, alors qu'il ne s'agit pas d'une adaptation mais d'un scénario original.

Risquons une hypothèse : *Les Petites du quai aux fleurs* a bénéficié d'une configuration imposant à Marcel Achard de renoncer à une part de ses exigences (auctoriales, génériques) pour mieux laisser s'épanouir l'essentiel de son talent. Ces renoncements découlent les uns des autres. Possible conséquence de sa fragilisation, le duo Achard-Allégret devient trio, intégrant Jean Aurenche. Guère marqué par cette collaboration, celui-ci ne l'évoque jamais au cours de ses entretiens²⁰³¹. Le projet bénéficie pourtant de sa science de la construction dramatique, sans recourir aux schémas pré-conçus – empruntant aux genres du mélodrame punitif ou policier – l'estant nombre de projets cinématographiques initiés par Achard. En cela, *Les Petites...* se distingue déjà de *Gribouille*, *Orage*, *L'Arlésienne*, *Pétrus*, voire de *Félicie Nanteuil*, film passionnant mais tiraillé entre l'émancipation de son héroïne et l'éternel retour de la sanction patriarcale. Il ne s'agit pas de condamner en soi la reprise de ces structures génériques, mais de noter que leur ont fait défaut une relecture critique dont témoignent à l'inverse *Le Déserteur*, *L'Étrange Monsieur Victor* ou *Madame de...*, trois films dont Achard est le dialoguiste mais non le principal scénariste.

A contrario, le récit des *Petites...* frappe par son minimalisme. Il tourne autour d'un thème rebattu : les atermoiements sentimentaux de quatre jeunes filles en fleurs dont les péripéties apparemment anodines ne sont redoublées par aucune ligne dramatique spectaculaire. Le récit est tressé autour d'une action principale (Rosine veut ravir son fiancé à sa sœur aînée), dans les limites d'un cadre spatio-temporel resserré (quarante-huit heures).

²⁰²⁷Le site de la fondation Jérôme Seydoux-Pathé attribue à Jacques Viot la responsabilité de l'adaptation conçue en 1942, à Achard celle des dialogues : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/26838-lunegarde>.

²⁰²⁸ALLÉGRET M., lettre envoyée à André Daven, datée du 12 juin 1945, p. 2. BnF, fonds Allégret.

²⁰²⁹*Correspondance avec Marc Allégret, 1917 – 1949* : une adaptation des *Caves du Vatican* (lettre 486 de Marc Allégret, 18 juillet 1947) ; d'*Isabelle* (lettre 492, d'André Gide, 28 juillet 1948).

²⁰³⁰Agenda 1956 : 14 mai. BnF, fonds Achard.

²⁰³¹AURENCHÉ J., *La Suite à l'écran*.



Doc. 46 : photogrammes extraits des *Petites du quai aux fleurs* (1944) : une grande variété de situations d'énonciation ; le jeu de l'assassin (9-20).

Ce classicisme est souligné par des références littéraires, sans pour autant que soit sollicitée une mise en abyme complexe. Le cadre principal est une librairie ; les prénoms des quatre protagonistes (Bérénice, Rosine, Indiana et Édith) éveillent le souvenir d'héroïnes de Racine, Marivaux, Sand ou d'Edith Wharton (amie de Gide) associées à des tentatives d'émancipation.

Ce récit minimal autorise d'audacieuses digressions. Elles seront désapprouvées par une partie des critiques ne goûtant ni la légèreté avec laquelle est évoqué un grand-père agonisant hors-champ²⁰³², ni la gratuité d'une folle course en side-car au début du film²⁰³³. Gratuité apparente. Il s'agit pour le jeune conducteur du side-car, Francis (Louis Jourdan), de mettre au défi la mort, et à mal les nerfs du trop raisonnable Bertrand (Bernard Blier).

Quant à Marc Allégret, il impose au scénario une échappée rythmique et visuelle (les dialogues laconiques deviennent purement fonctionnels), grâce à la modernité d'un véhicule associé à l'émancipation juvénile²⁰³⁴ (cf. doc. 46 : phot. 7). Cette séquence fit l'objet d'un storyboard, d'un plan au sol et d'un planning de tournage très précis, ce qui signale son importance pour le réalisateur²⁰³⁵.

La structure à la fois solide et ouverte accueille un des plus brillants dialogues achardiens, débarrassé de l'impératif naturaliste pour mieux assumer son héritage littéraire : les épigrammes fusent (« C'est parce que les gens pensent trop à une chose qu'elle arrive » ou « dans les histoires de cœur, ce qu'on dit ne veut rien dire, ce qu'on fait non plus »). Il est associé à une grande variété de situations et de mises en scène : dialogue liminaire interrompu par une succession d'incidents (phot. 4) ; dialogues énoncés dans l'obscurité (phot. 5, 7 et 9-13) ; duel verbal et physique dans un décor vide tapissé d'affiches (phot. 21) ; dialogue final pathétique mais adressé à un destinataire absent, à cause d'un quiproquo dérisoire (phot. 22)... Les créateurs jouent – dans plusieurs sens du verbe (« se divertir », « fonctionner librement », « jongler ») – avec les composantes du film, profitant d'une liberté éphémère puisque nouvellement conquise mais précédant la rupture.

Lors de la sortie du film, le 15 juin 1944, ce jeu fut d'autant moins compris que sa légèreté apparente fut prise pour de la superficialité, jugée déplacée dans une France soumise aux bombardements. Si l'invention des scénaristes fut appréciée, l'abstraction relative du cadre et des protagonistes – Paris est reconstitué dans les studios niçois, quelques affiches suffisent à planter un décor contemporain (phot. 21 et 23), les personnages correspondent à des types²⁰³⁶ – fut assimilée à une vision dépassée de la jeunesse ou à une forme de désengagement²⁰³⁷. À l'unisson de la majorité des critiques, c'est Achard que Lucien Grey juge en premier lieu responsable de cette prétendue superficialité. Sa longue recension postule, entre le cinéaste et son scénariste, un désaccord portant sur le traitement esthétique et la tonalité :

M. Marcel Achard sait faire d'une histoire simple une histoire compliquée. Il se plaît à embrouiller les fils. Il adorne ses minces sujets de vermiculures, mais cette surcharge ne fait guère illusion : pour qui a l'oreille sensible, cela sonne creux.

²⁰³²MARIO Marie, *Germinal*, 9 juin 1944, repris, comme toutes les critiques citées dans cette section, dans le recueil « *Les petites du quai aux fleurs* ». BnF, 8-RSUPP-1550, p. 22.

²⁰³³BOREL Richard, *Panorama*, 6 juin 1944, p. 16 ; BAR Jacques, *Er Rachid*, 14 juin 1944, p. 25.

²⁰³⁴À vingt ans, Marc Allégret, mû par « une grande et immodérée envie d'arriver en moto à La Bastide » avait demandé à Gide de l'aider à financer l'achat d'une motocyclette : *Correspondance avec Marc Allégret, 1917 – 1949*, lettre 213, p. 464-465.

²⁰³⁵Plan et notes de tournage, *Les Petites du quai aux fleurs*. BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/16 (14). Ces documents sont classés de manière erronée au sein de la section consacrée à *Pétrus*. Une autre partie en est conservée à la Cinémathèque : MA 181 B18.

²⁰³⁶M. ALLÉGRET lui-même le reconnaît dans un entretien paru dans *Ciné-Mondial*, 12 et 19 mai 1944, recueil, p. 11.

²⁰³⁷MARIO M., art. cit. ; ARNAUD Frédéric, *Au Piloni*, 15 juin 1944, p. 29.

Marc Allégret possède, il l'a prouvé, de solides qualités. A-t-il voulu nous dérouter en donnant à ses prises de vue et à ses éclairages, pendant la plus grande partie du film, un caractère dramatique alors qu'il ne s'agissait que de diriger une claire et tendre lumière et quelques ombres légères sur une aventure rose, poussée, ici et là, au vif et tout au plus à l'écorchure ?

Nous avons plutôt l'impression qu'il n'y avait pas accordance entre la conception du metteur en scène et celle de l'auteur. Avec l'auteur, nous l'avons déjà dit, un esprit inconstant et superficiel. Avec le metteur en scène, l'accent mis sur l'inquiétude, l'aurore tournant au pourpre²⁰³⁸.

Lucien Grey note à raison l'importance des jeux de contraste mais oppose trop facilement les directions auctoriales en attribuant au dialoguiste la légèreté du propos, au réalisateur sa dramatisation visuelle. Or, ces deux échelles sont solidement imbriquées. L'alternance rigoureuse du jour et de la nuit souligne l'unité de temps (trois nuits et deux jours). Le temps, la durée et l'attente sont essentiels pour des personnages tendus vers un objectif (séduire un bel indifférent), une promesse (être présentée à un potentiel fiancé), une sanction (l'exil vers Langres contraint Rosine à attendre le train de 22 h) ou la mort : la rouée Rosine prétend vouloir se suicider au cours de la première nuit, blanche pour elle-même comme pour son entourage ; le clou de la seconde soirée est le jeu de l'assassin, qui se déroule dans l'obscurité ; tout le monde attend la mort du vieux Monsieur Hardy, manifestement las de vivre. Le scénario exploite régulièrement le passage de la lumière à l'ombre, associé non seulement à la mort mais au mensonge (Indiana éteint la lampe de chevet du père afin de se faire passer pour sa sœur (phot. 5)) et à la trahison (Rosine séduit Francis pendant le jeu de l'assassin (phot. 13)). Plus prosaïquement, nombre de scènes nocturnes sont situées dans des intérieurs, donc tournées en studio. Cela justifie qu'elles soient éclairées par une violente lumière électrique ou crépusculaire, dévoilant avec impudeur les corps légèrement vêtus (phot. 6 et 8), tandis que le clair-obscur est privilégié pour les scènes diurnes. Si bien que la nuit est associée à de violents effets de contraste, le jour à une lumière plus discrète. Le travail d'Henri Alekan, seul en charge de la lumière pour la première fois de sa carrière, est d'autant plus remarquable qu'il fut conduit dans des conditions difficiles : la pénurie le contraignit à utiliser une pellicule moins sensible, imposant un éclairage quatre fois plus puissant²⁰³⁹.

La temporalité et le traitement de la lumière fournissent donc au dialogue un arrière-plan dramatique, dans un ensemble placé sous le signe du jeu. Aucune séquence ne le manifeste aussi clairement que celle du jeu de l'assassin (50 min.) : un jeu dans le jeu. Apparemment arbitraire, elle est lancée par un caprice. Contrariée par son prétendant, l'impulsive Indiana interrompt le bal pour lancer la partie. Réactions enthousiaste de ses condisciples, amusée du patriarche : « Quelle génération : ils font un jeu avec des appels au secours ! » Sa règle est exposée aux participants (et aux spectateurs) : des cartes sont distribuées, le policier recevant l'as de cœur, l'assassin l'as de pique. Edith tire la première carte, son fiancé Francis la seconde, ce dont Rosine (qui veut ravir Francis à sa sœur) s'aperçoit grâce à un miroir. Edith quitte la salle. Qu'elle soit plongée dans le noir impose un renouvellement des rapports et du dialogue. Nous n'en retiendrons que le fragment concernant ce trio de protagonistes (56 min. ►) :

Indiane gifle Jérôme Hardy (Gérard Philippe) (phot. 9).

Le couple d'aïeuls, seuls immobiles, commente la situation (phot. 10) :

²⁰³⁸GREY Lucien, « Les Petites du Quai aux Fleurs », *Pariser Zeitung*, n°153, 10/11 juin 1944, p. 34.

²⁰³⁹BERTIN-MAGHIT J.-P., *Le Cinéma sous l'occupation*, p. 124.

Le Père. - *voilà un baiser qui fait un drôle de bruit.*

Mme d'Aiguebelle. - *C'est un jeu extrêmement brutal.*

Rosine passe devant eux, avançant à tâtons. Dans le même plan (un long travelling), elle touche les hommes qu'elle croise : un inconnu, puis Jérôme (phot. 11) :

Rosine. - *Francis !*

Indiana. - *Mais non c'est Jérôme, fiche-nous la paix ! (À Jérôme) Les gifles, ça ne s'explique pas, ça se sent !*

Rosine rencontre Bertrand (phot. 12), tente d'identifier son visage en le touchant. Il éternue. Elle le reconnaît. Ils se séparent. Elle se dirige vers Francis.

Rosine. - *Francis !*

Elle l'attire vers elle.

Rosine. - *Monsieur l'assassin, tuez-moi !*

Francis. - *Je ne suis pas l'assassin.*

Rosine secoue la tête. La caméra se rapproche progressivement, jusqu'au plan rapproché.

Rosine. - *Quand on veut pouvoir mentir, il faut se méfier des glaces. Monsieur l'assassin, tuez-moi, je vous en prie.*

Francis. - *Ça vous ferait tellement plaisir...*

Rosine. - *... d'être votre victime ? Oh, oui !*

Elle l'enlace. Ils s'embrassent (phot. 13). Ils s'écartent. Rosine pousse un hurlement, s'effondre sur le sol. Francis s'éloigne du lieu du crime.

La lumière est rallumée (phot. 14). [Réactions des joueurs]. Le père s'approche du corps allongé de Rosine.

Le Père. - *Eh ben, Rosine !*

Rosine (qui se redresse en soupirant). - *Je rêvais que j'étais morte : c'était bon !*

Bertrand (à Francis). - *Essuyez-vous les lèvres !*

[Edith revient dans la salle, remarque que le rouge à lèvres de Rosine a été étalé (phot. 15-16), passe en revue les hommes présents (phot. 17), comprend tout en voyant le visage de Francis (phot. 18) : « C'est toi, l'assassin » lui annonce-t-elle. Retour au visage de Rosine (phot. 19) : fondu au noir (phot. 20).]

Il est difficile de rendre compte d'une séquence reposant à ce point sur la conjonction changeante et fugitive du dialogue, de la lumière et des mouvements. Mais il y a bien conjonction d'apparents opposés, et non antagonisme stérile, contrairement à ce qu'affirme

Lucien Grey. Bien sûr, l'alliance du dialogue brillant et du ténébrisme ne va pas de soi : les effets de contraste, entre verbe et image mais aussi au sein du verbe ou de l'image, participent au dispositif. Ils se rejoignent pourtant sur plusieurs points. L'un comme l'autre sont associés au jeu, au mystère (les tournures elliptiques de Rosine, les motivations incertaines de Francis, les silhouettes et les visages plongés dans l'obscurité) et à la mort (l'esthétique visuelle et l'isotopie textuelle sont empruntées au film criminel). Les aînés notent, amusés et inquiets, l'étrangeté de cette alliance du jeu et du drame. La réplique du père (« Quelle génération : ils font un jeu avec des appels au secours ! ») devait éveiller des souvenirs troublants chez les spectateurs contemporains, habitués aux couvre-feux, aux alertes et aux échanges murmurés dans une obscurité imposée. Par bien des aspects, la scène paraîtrait impudique si elle se déroulait en pleine lumière. Rosine, folle de désir, effleure à tâtons des hommes, avant de reconnaître Francis ; sa supplique réitérée (« Monsieur l'assassin, tuez-moi, je vous en prie »), voile, grâce à la métaphore, à la fausse superficialité et à la demi-obscurité, le scandale d'une double trahison (Rosine séduit le fiancé de sa sœur ; phot. 13)... La passion est impudique et secrète, mortifère et ludique. L'alliance paradoxale est d'autant plus habilement combinée qu'elle l'est en vertu d'un jeu à l'arbitraire assumé (par les personnages comme par leurs auteurs), et non plus d'un cadre générique (criminel, fantastique ou mélodramatique) rigide.

Le jeu fut assez mal reçu. Les critiques se concentrèrent sur Achard, parfois avec la plus grande violence. Si la réussite des *Petites...* parut nettement inférieure à celle des films d'Autant-Lara confrontant la jeunesse à une tradition impitoyable (*Le mariage de Chiffon* (1941) et *Douce* (1943)²⁰⁴⁰), alors que Jean Aurenche et Odette Joyeux étaient une nouvelle fois de la partie, c'est parce qu'Achard avait eu l'outrecuidance, estima-t-on, de se substituer à Pierre Bost²⁰⁴¹. Une formule de François Vinneuil, pseudonyme du collaborateur notoire Lucien Rebatet, résume la teneur et la violence de cette critique récurrente : « Le scénario est de M. Marcel Achard et de Jean Aurenche. Curieux attelage d'un faiseur qui ne cesse de décliner, qui a profité du cinéma sans y apporter une seule idée, et d'un spécialiste très adroit et très fin²⁰⁴². » Achard était considéré pendant les années trente comme un auteur prometteur ; c'est désormais Aurenche que promeuvent les critiques. Achard est présenté comme un homme du passé, un homme à abattre, y compris pour la presse collaborationniste (*Je suis partout*, *Au Piloni*, *Pariser Zeitung*), qui ne lui aura peut-être pas pardonné son désengagement du COIC à partir de 1943. Un an auparavant, la sortie de *Lumière d'été* de Jean Grémillon avait suscité chez la presse pétainiste une réception clivée assez similaire, opposant un scénario de Prévert jugé complaisant à « la mise en scène solide et virile de Grémillon²⁰⁴³ ». L'Occupation exacerbe les tensions auctoriales en leur imposant une orientation idéologique.

L'infortune critique de Marcel Achard témoigne peut-être d'une évolution plus large. Achard et Allégret composaient un attelage dont le scénariste-dialoguiste revendiquait la conduite tandis que Prévert impose sa marque. *A contrario*, Aurenche et Bost s'associent avec des cinéastes afin de servir des projets ambitieux, sans prétendre en être les principaux auteurs. Dès les années trente, Pierre Bost considérait avec suspicion *Gribouille*, film de scénariste plus que de cinéaste, tandis que Jean Aurenche estimait, en définitive, que le rôle

²⁰⁴⁰Déjà, certains critiques avaient considéré que *Douce* marquait une régression par rapport au *Mariage de Chiffon* : *Ciné-Mondial*, n°117, 26 novembre 1943, repris par D. CHÉDALEUX, « Odette Joyeux : une héroïne douce-amère sous l'Occupation », in LE GRAS Gwénaëlle, CHÉDALEUX D. (sld.), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2012, p. 75.

²⁰⁴¹LE BRET André, *Paris-Soir*, 12 juin 1944, p. 24 ; CHARMAY Roger, *Appel*, 15 juin 1944, p. 27 ; VINNEUIL François, *Le Petit Parisien*, 24 juin 1944, p. 39 ; *Je suis partout*, 23 juin 1944, p. 45.

²⁰⁴²VINNEUIL F., *Je suis partout*, art. cit.

²⁰⁴³VINNEUIL F., *Je suis partout*, 4 juin 1943, cité par G. SELIER, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, p. 207.

du scénariste demeurait moins essentiel que celui du metteur en scène²⁰⁴⁴. L'étape suivante, ce sera le triomphe du réalisateur, soutenu par la politique des auteurs, sans pour autant que cela signe la disparition du couple scénariste-réalisateur.

Certes, le scénariste-dialoguiste doit accepter le recul de sa position, sensible à travers l'évolution des contrats, des arbitrages et des génériques, au cours des années trente et quarante. Mais les tensions auctoriales nourrissent également des fictions, territoires imaginaires où des contradictions, apparemment insurmontables dans la réalité (entre les discours successifs du critique, entre ces discours et le pragmatisme du praticien, entre ce pragmatisme et son ambition...), peuvent être dépassées : le scénariste s'absente de la fiction afin de mieux exercer son pouvoir et sa vengeance à travers l'organisation du récit (*Une étoile disparaît*) ou bien projette à travers une série de doubles le rêve d'une transposition sans intermédiaire du discours en images (*Le Corsaire, Capitaine Bernheim*).

D'autre part, ces tensions croissantes au cours des années quarante lui imposent de questionner sa propre auctorialité, pour en négocier l'étendue, et particulièrement l'importance et la fonction dévolues au dialogue. Décentré, menacé ou simplement mis en perspective, le dialogue peut être encadré. La défaite n'est qu'apparente. Quand son écoute est troublée, quand il sert à pointer la perte d'influence de son auteur ou quand il entretient avec le traitement audio-visuel des rapports complexes – qui ne sont pas simplement de sujétion ou antagonistes –, il gagne en relief. Si *Félicie Nanteuil* ou *Les Petites du quai aux fleurs* sont moins clairement des « films de Marcel Achard » que ne l'était *Gribouille*, ils offrent à l'analyste – et avant lui au spectateur – davantage de plaisir et de matière. La genèse de *Félicie Nanteuil*, en particulier, montre que le film ne s'organisa que très progressivement, au fil d'une série d'échanges et de repentirs. Elle déboucha sur un film-palimpseste offrant une réflexivité complexe mise en place par un collectif au sein duquel les rôles ne sont pas figés : le producteur refuse que soit abaissée l'exigence artistique du film, le cinéaste intègre les propositions visuelles de son dialoguiste qui accepte, quant à lui, de faire bénéficier de son talent jusqu'aux scènes où est mis en abyme son recul dans la hiérarchie auctoriale.

Un élément pourtant fait consensus et n'évolue guère au fil de cette genèse : la structure mélodramatique sanctionne l'émancipation féminine, même si le personnage de Félicie gagne en complexité par rapport au roman d'Anatole France. Comme *Gribouille*, *Orage* ou *La Belle Aventure*, le film est une œuvre de transition témoignant de la très relative évolution des représentations de genre au cours de cette période.

²⁰⁴⁴AURENCHÉ J., *La Suite à l'écran*, p. 233.

Chapitre 8

LE NOUVEAU PARTAGE SEXUEL : MOBILITÉS/RÉSISTANCES

À la fin du XIX^e siècle, la diffusion des théories freudiennes et les luttes féministes ouvrent la voie à une remise en cause des rôles sexués traditionnels²⁰⁴⁵. Il faudra pourtant attendre le milieu des années soixante pour que se dessine clairement un « nouveau partage sexuel²⁰⁴⁶ » que les conflits mondiaux n'auront suscité que de manière contrainte, ambivalente et éphémère²⁰⁴⁷, même si les films contemporains peuvent en conserver le témoignage. La première moitié du siècle apparaît donc comme une longue période intermédiaire, où se prépare une évolution des représentations que permet d'appréhender le concept de genre. Dans le champ des études culturelles, ce concept est emprunté à la théorie féministe anglo-saxonne qui donna un nouvel essor, à partir de la fin des années soixante, à des intuitions hexagonales (Beauvoir, Lacan ou Foucault). Il ne renvoie pas au sexe biologique mais « à la culture et concerne la classification sociale et culturelle, entre masculin et féminin²⁰⁴⁸. » Sa diffusion a suscité la polémique, particulièrement en France où il a rencontré des résistances jusque dans la sphère universitaire²⁰⁴⁹. Il s'est néanmoins imposé progressivement. Deux ambitieux projets éditoriaux, *Histoire des femmes en Occident* (1991-1992) et *Histoire de la virilité* (2011), retracent d'ailleurs la construction et la déconstruction des identités sexuées. Bien que les titres de ces sommes historiques – coordonnées respectivement par Georges Duby et Michelle Perrot d'une part, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello d'autre part – signalent que la partition des sexes demeure fondamentale, les auteurs envisagent leur co-construction, ainsi que les interactions entre genres, classes sociales et races²⁰⁵⁰.

Il a été reproché à l'*Histoire des femmes en Occident* d'accorder une place excessive aux discours et représentations²⁰⁵¹. Or, la notion de genre s'applique remarquablement aux arts représentatifs, arts d'apparence et de (re)construction, y compris quand ils prétendent figurer

²⁰⁴⁵MARINI Marcelle, chap. 10, « La place des femmes dans la production culturelle – L'exemple de la France », in THÉBAUD F. (sld.), *Histoire des femmes en Occident, tome V : Le XX^e siècle* (1992), Paris, Perrin, « Tempus », 2002, p. 403 ; CORBIN Alain, Introduction, in *Histoire de la virilité, tome 2 : Le triomphe de la virilité. Le XIX^e*, Paris, Seuil, 2011, p. 11.

²⁰⁴⁶THÉBAUD F., « Dix ans plus tard », in THÉBAUD F. (sld.), *op. cit.*, p. 58. Voir également COURTINE Jean-Jacques, Introduction, in COURTINE J.-J. (sld.), *Histoire de la virilité, tome 3 : La virilité en crise*, Paris, Seuil, 2011, p. 7.

²⁰⁴⁷THÉBAUD F., chap. 1, « La Grande Guerre – Le triomphe de la division sexuelle », in THÉBAUD F. (sld.), *op. cit.*, p. 85-87 ; ECK Hélène, chap. 7, « Les Françaises sous Vichy – Femmes du désastre – citoyennes par le désastre ? », in THÉBAUD F. (sld.), *op. cit.*, p. 296-300.

²⁰⁴⁸THÉBAUD F., « Dix ans plus tard », in *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁴⁹*Ibid.*, p. 38-39 ; VINCEDEAU G., REYNAUD B., « Contre-champs », *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction n°67, 2e trimestre 1993, Editions Corlet-Télérama, p. 8-9.

²⁰⁵⁰TARAUD Christelle, « Virilités coloniales et post-coloniales », in COURTINE J.-J. (sld.), *op. cit.*, p. 391.

²⁰⁵¹THÉBAUD F., « Dix ans plus tard », in *op. cit.*, p. 39.

ou capter des essences. Sur scène ou sur les écrans défilent des représentations de genre, et qui plus est des représentations – la définition même du drame ou de la comédie l'exige – questionnées, fragilisées, confrontées, parfois contestées. De leurs thèses consacrées respectivement à Jean Grémillon et Max Ophuls, Geneviève Sellier et Susan White ont ainsi tiré des monographies croisant les approches genrée, socio-historique et esthétique. En 1989, la première examine également la genèse des œuvres afin de souligner l'apport décisif d'un cinéaste renouvelant les représentations du masculin et du féminin²⁰⁵². Ce faisant, elle minore l'apport de certains collaborateurs, dont Achard. Six ans plus tard, la seconde envisage moins encore le rôle du collectif auctorial et privilégie les angles marxiste et psychanalytique afin de mettre en lumière la nature profondément dialectique et ouverte aux préoccupations contemporaines de l'œuvre ophulsienne, en dépit de son apparent anachronisme²⁰⁵³.

De même, bien qu'il paraisse tourner le dos à l'actualité, le théâtre achardien ne cesse de sonder l'identité, le couple et les genres. Cette exploration se prolonge dans le cinéma français des années trente, où l'identité individuelle prime sur l'appartenance à un collectif politique ou religieux²⁰⁵⁴. Parce que ces thèmes furent récurrents au fil de notre parcours, cet ultime chapitre impose une récapitulation.

En dépit de l'instabilité du territoire achardien, les identités nationales, sociales ou auctoriales y étaient d'abord affirmées, traçant des lignes de partage. Ce n'est que dans un second temps, et éventuellement, qu'elles étaient troublées par de flagrantes contradictions ou des évolutions négociées au sein du collectif auctorial. *A contrario*, questionner l'intime constitue très souvent pour Achard un point de départ fondant ses projets, au théâtre toujours, souvent au cinéma. En témoignent le constat de la crise lyrique puis l'influence pirandellienne. C'est bien la crise du sujet, c'est-à-dire de son identité puis de son discours, qui constitue l'enjeu privilégié de l'œuvre achardienne, et peut-être son déclencheur : crise de l'auteur imposant sa singularité grâce à l'exploitation consciente de schémas empruntés ; crise de l'amant peinant à concilier l'utopie conjugale et une douloureuse bigamie, féminine (de *Jean de la Lune* à *Madame de...*) ou masculine (*Auprès de ma blonde*, pièce miroir pour son auteur) ; crise de la virilité dont la ductilité est admise (par l'auteur signant Marcel/Marceline) ou pointée (par Bernstein (cf. *supra* 1.1.4.2)), dans un contexte où les femmes ne seraient plus tout à fait celles du passé, dicit Achard lui-même.

Ainsi, l'association récurrente de la femme avec le spectacle suscite chez les spectateurs diégétiques des réactions contrastées (concupiscence et rejet, séduction et malaise) dans les films où surgissent des attractions, depuis le french cancan de *Jean de la Lune* (1931) jusqu'au numéro érotique de *La Femme et le Pantin* (1959), en passant par la coquetterie de Louise de... Cette ambivalence va de pair avec une hésitation sur les caractéristiques susceptibles d'être associées à la féminité, entre mythe de l'éternel féminin et construction (par un auteur ou la femme elle-même), entre transparence et opacité. Au delà de la définition du féminin, l'interrogation sur les genres oscille entre stéréotypie et transgression. Elle rencontre des configurations troublantes – désir mimétique, homosexualité latente ou explicite, androgynie et bisexualité – qui éclairent d'un nouveau jour la relation entre l'auteur et ses personnages. Ce dernier peut se projeter à travers une identité diffractée (par exemple le trio de protagonistes de *Jean de la Lune* ou la narratrice féminine qui ouvrait le premier projet de *La Valse de Paris* avant d'être remplacée par l'ombre de l'auteur). De plus, son œuvre est associée par ses commentateurs contemporains, en particulier Bernstein (cf. *supra* 2.3.3), à des connotations

²⁰⁵²SELLIER G., *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*.

²⁰⁵³WHITE S., *The Cinema of Max Ophuls – Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York, Columbia University Press, 1995.

²⁰⁵⁴CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 4, 265 et 338.

féminines plutôt qu'à la masculinité traditionnelle, dans les limites de la conception essentialiste alors dominante : brillant, apparente superficialité, goût pour l'imitation et l'itération, indécision...

De ce constat – heureusement – problématique découle une série d'interrogations : comment cette conception essentialiste des genres sexués s'articule-t-elle avec l'évocation récurrente d'une identité construite ? De quoi cette articulation témoigne-t-elle : d'un contexte transitoire ; d'une crise de l'identité auctoriale et masculine ; d'une interrogation plus large sur l'identité et les discours ? Qui l'expose, dans la mesure où elle est partagée par d'autres auteurs avec lesquels collabore Achard (Lubitsch, Grémillon, Allégret ou Ophüls) : un auteur singulier ; un collectif ? Parce que ces questionnements ne peuvent être disjoints, nous nous demanderons comment les représentations de genre se construisent au croisement du contexte historique, du collectif auctorial et du singulier. Notre parcours suivra un découpage chronologique s'appliquant aussi bien à la carrière cinématographique de Marcel Achard (cf. *supra* 5.3.1) qu'à l'évolution des représentations de genre²⁰⁵⁵, deux lignes dont seront scrutées les synchronies comme les divergences. Seront ainsi successivement étudiées la carrière prolifique et relativement cohérente d'avant-guerre, dans un contexte où les représentations genrées sont dominées, à l'échelle nationale, par le schéma patriarcal ; la période de l'Occupation, imposant une évolution de ces représentations dans un contexte national, professionnel et personnel critique ; enfin, l'après-guerre, marqué par des tentations contradictoires, entre régression misogyne et contestation de la hiérarchie des genres.

8. 1 Années Trente

8.1.1 Femmes achardiennes

8.1.1.1 Polarités

Marcel Achard s'impose sur la scène artistique française dans un contexte de transition intellectuelle et historique. L'essentialisme, différenciant radicalement les sexes, demeure prégnant. Son potentiel comique est exploité dans l'adaptation de trois saynètes écrites par Courteline entre 1895 et 1908 : *Scènes de ménage* (1954). Son préambule, rédigé par Achard, est sans ambiguïté : « Ah ! Éternel féminin, tu n'es pas un vain mot. [...] Décidément, rien n'a changé, croyez-moi. D'ailleurs, en voici la preuve... » (6 min.). Cette métaphysique des sexes institue une polarité qui ne s'estompera que très progressivement dans la première moitié du XX^e siècle²⁰⁵⁶.

La Première Guerre mondiale autorise l'accès d'une partie des femmes à une relative indépendance professionnelle, sociale ou vestimentaire. Hélas, ces évolutions sont freinées par leur cantonnement dans des activités subalternes et suscitent des craintes, portant sur la fidélité des épouses de soldat ou sur la masculinisation des salariées remplissant des fonctions autrefois dévolues aux hommes²⁰⁵⁷. Ces craintes continuent à s'exprimer dans les films (*Le Déserteur* ou *Untel père et fils*) se projetant vers la Seconde Guerre mondiale à partir de

²⁰⁵⁵BURCH N., SELIER G., *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁵⁶COLLIN Françoise, chap. 9, « Différence et différend – La question des femmes en philosophie », in THÉBAUD F. (sld.), *op. cit.*, p. 362-363.

²⁰⁵⁷THÉBAUD F., chap. 1, « La Grande Guerre – Le triomphe de la division sexuelle », in *op. cit.*, p. 99-101.

reconstitutions de la Grande Guerre, qui aurait rétabli « pour longtemps une ligne de partage ferme entre le masculin et le féminin et redonn[é] vie aux anciens mythes virils : les hommes sont faits pour combattre et conquérir, les femmes pour enfanter et mater²⁰⁵⁸. »

Les années vingt connaissent ensuite une série d'avancées juridiques (l'autorisation donnée aux femmes d'adhérer à un syndicat), sociétales (l'image de la garçonne ou de la lesbienne devient plus positive ; des couples mixtes se forment avec l'arrivée de membres des colonies sur le territoire hexagonal²⁰⁵⁹ ; le libre choix du conjoint devient de règle²⁰⁶⁰) et culturelles : l'avant-garde surréaliste met à mal les structures traditionnelles. Il ne faudrait pas surestimer l'ampleur de ces avancées, qui susciteront d'ailleurs une réaction normalisatrice au cours des années trente²⁰⁶¹ : le mouvement surréaliste rassemble des auteurs majoritairement masculins ; la vision de la conjugalité demeure traditionnelle et il faudra attendre 1938 pour que la femme mariée s'émancipe de la tutelle de son époux²⁰⁶². Sans doute le rapide succès au théâtre puis au cinéma d'Achard s'explique-t-il en partie par ce contexte marqué tant par de lentes évolutions que par leur remise en cause, hésitation qui convient à sa dialectique consensuelle.

Au théâtre, la femme achardienne se dédouble fréquemment en deux figures, antagonistes par certains aspects, interprétées par la même actrice. C'est le cas dans *Je ne vous aime pas*, *La Femme en blanc*, *Noix de Coco* ou *Le Corsaire*. Grâce à cette dualité exacerbée, la pièce adopte la forme d'un problème qu'il s'agit d'abord de constater, éventuellement de résoudre. Ce questionnement sur l'identité féminine va de pair avec une démarche réflexive, une méditation sur les relations entre le monde et la fiction : dans une société où l'identité féminine est tiraillée entre des enjeux contradictoires, sa représentation devient problématique. Quand le protagoniste masculin est un artiste (peintre dans *Je ne vous aime pas*, scénariste dans *Le Corsaire*), c'est à travers son point de vue que la femme se dédouble. Incapable de saisir une unité féminine, il semble alors atteint de diplopie, et derrière lui son auteur proposant à une même actrice d'interpréter des antithèses. Ainsi, il oppose sans les confondre gravité et coquetterie (jusqu'à la femme oxymore de *Noix de Coco*, mi-bigotte, mi-entraîneuse), émancipation et docilité, arrogance et modestie, artificialité et naturel, vie et mort (*La Femme en blanc* et *Le Corsaire*)... D'autres troubles oculaires, voisins du dédoublement, touchent les artistes masculins abandonnés par les femmes qu'ils aiment : Jef souffre dans *Jean de la Lune* d'un aveuglement inébranlable, Polo, l'« artiste en chapeaux²⁰⁶³ » de *Colinette*, d'une hallucination visuelle qui lui fait voir à ses côtés la femme absente²⁰⁶⁴. Il faut attendre la conclusion de la pièce pour que s'opère la synthèse grâce à la réconciliation (*Noix de Coco*, *Colinette*) ou à l'élimination de l'une des deux alternatives féminines (*Jean de la Lune*). Mais cette synthèse demeure problématique, car éphémère ou frappée d'irréalisme.

À Hollywood, Achard est associé à un genre propice à la stylisation et la réflexivité, le *musical*. En France, il faut attendre la fin de la décennie pour que s'accroisse cette réflexivité²⁰⁶⁵ : les adaptations de *Noix de Coco* et du *Corsaire* sollicitent un public conscient des codes du vaudeville et du film de piraterie. Et c'est tardivement, avec ce qui constitue son film le plus personnel, qu'Achard associe le plus clairement réflexivité et métaphore optique,

²⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

²⁰⁵⁹ TARAUD C., « Virilités coloniales et post-coloniales », in *op. cit.*, p. 388.

²⁰⁶⁰ SOHN Anne-Marie, chap. 2, « Entre deux guerres – Les rôles féminins en France et en Angleterre », in THÉBAUD F., *op. cit.*, p. 182.

²⁰⁶¹ BURCH N., SELLIER G., *op. cit.*, p. 24.

²⁰⁶² *Ibid.*, p. 183 et 189-190.

²⁰⁶³ ACHARD M., *Colinette*, in *op. cit.*, p. 157.

²⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 209-213.

²⁰⁶⁵ CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, p. 138.

même si de manière atténuée en regard de ce que prévoyait initialement le scénario. Dans *La Valse de Paris*, la myopie d'Offenbach lui fait confondre Hortense avec un fantôme puis une statue, tout l'inverse donc de sa future égérie : une femme trop vivante et libre pour demeurer fidèle à son amant-créateur. En l'occurrence, la métaphore optique ne souligne guère le caractère visionnaire de l'artiste mais plutôt sa difficulté à cerner la femme, dont la réalité semble refusée au profit d'une vision fantasmée. Or, pendant la plus grande partie des années trente, Achard intervient dans un contexte – le début du parlant, sa propre théorie critique – et dans des genres appelant davantage de réalisme : comment reconduire ces représentations explicitement dialectiques et problématiques dans un art, le cinéma, propice aux métaphores optiques mais jugé incompatible avec toute stylisation trop prononcée ?

8.1.1.2 Trajets : Madeleine Renaud (1931-1932)

Au début des années trente, trois auto-adaptations interprétées par Madeleine Renaud forment un ensemble relativement cohérent dessinant une identité féminine ambivalente : *Jean de la Lune*, *Mistigri* (1931) et *La Belle Marinière* (1932). Il n'est plus ou pas encore question d'opposer explicitement deux faces de la féminité en demandant à une seule actrice de les incarner, au mépris du réalisme. Chacune des pièces adaptées suit le parcours d'une même femme entre deux états, tout en la confrontant à d'autres figures féminines avec lesquelles elle ne se confond pas. Y participent non seulement le dialogue adapté, mais également le traitement visuel, les costumes et l'interprétation.

Le caractère relativement statique et itératif du théâtre achardien invite les adaptateurs à multiplier les ellipses, les variations et les échappées. En passant de la scène à l'écran, le parcours des héroïnes gagne en dynamisme. Ceci étant, dans l'adaptation de *Jean de la Lune*, le trajet de Marceline demeure schématique et, dans une certaine mesure, conservateur. Coquette infidèle, elle est d'abord associée au désordre moral et genré. Son donjuanisme renvoie à un schéma traditionnellement masculin, tandis que son frère Cloclo adopte dans un premier temps des attitudes féminisées. La pièce a été écrite dans un contexte où l'émancipation féminine suscite des interrogations. En les formulant dès 1922, Victor Magueritte avec *La Garçonne*, qu'adaptera Achard à la fin des années cinquante, et Marcel Prévost avec *Les Don Juanes* connurent un succès de scandale. Prévost commente le comportement de sa protagoniste en des termes qui s'appliquent à Marceline, même si l'héroïne de *Jean de la Lune* est une grande infidèle que ses amants finissent le plus souvent par abandonner :

*Hilda est une don Juane : elle a passé outre la morale des sexes, elle s'est satisfaite dans le plaisir aussi ingénument, aussi cyniquement, si vous voulez, qu'on se satisfait à table, à beaucoup de tables. Elle a appelé ça aimer. Parfait ! Mais voici que ayant passé de peu la quarantaine, elle s'aperçoit aujourd'hui qu'aimer c'est autre chose*²⁰⁶⁶.

En se féminisant, le mythe donjuanesque perd sa dimension transgressive et existentielle pour se réduire à la sphère sentimentale : la loi morale et sociale se substitue à la statue du commandeur²⁰⁶⁷. À la fin du film, Marceline devient une « femme honorable » (68 min.) grâce à l'influence bienfaisante d'un mari qui l'aura amenée en douceur à prendre conscience de ce

²⁰⁶⁶PRÉVOST Marcel, *Les Don Juanes* (1922), Paris, Flammarion, 1925, p. 50. L'auteur reprend ces propos à son compte dans son avertissement au lecteur, p. 5.

²⁰⁶⁷GOURNAY Aurélie, « De Don Juan aux Don Juanes : la séduction donjuanesque à l'épreuve de la féminisation du mythe » dans *MuseMedusa*, <http://musemedusa.com/dossier_2/aurelia_gournay/> (Page consultée le 10 février 2019).

« qu'aimer, c'est autre chose ». Elle peut alors participer au retour à l'ordre. Devenue une épouse fidèle, elle renvoie dans sa cuisine la bonne, qui était la complice de ses incartades, pour y préparer le repas du mari (73 min.).

La ligne dramatique et moralisante de la pièce s'accompagne, dans le film, d'une série de métaphores visuelles soulignant combien la transformation de Marceline est profonde, littéralement essentielle. La métaphore florale traduit en images une analogie qui courait déjà à travers le dialogue théâtral (cf. *supra* 4.1.3), mais appartient à une isotopie plus large associant la première Marceline à une série d'objets. Ceux-ci défilent en ouverture de la première séquence, destinée à la caractériser : accessoires vestimentaires, vase, statuettes et poupées. Les deux dernières catégories d'objets, figuratifs, sont les plus clairement métonymiques, ce que souligne le montage : le film s'ouvre sur une statuette féminine (1 min.) ; un travelling parcourt une étagère où sont posées deux poupées (la première garde les jambes écartées), pendant que Marceline chante *off* (4 min.). La femme se voit assigner un statut liminaire : celui d'un objet de prix, posé dans un décor en désordre. Objet désirant mais fuyant, insaisissable. Cette métaphore misogynne n'est pas nécessairement redevable à Marcel Achard : elle était absente de la continuité dialoguée. Une réplique nouvelle confond pourtant émancipation féminine et matérialisme, quand Marceline répond à Jef (5 min.) : « Oh j'ai passé mon après-midi à faire des courses, pour être libre. » Dans la première moitié du film, l'écriture des dialogues, leur interprétation par Madeleine Renaud et le découpage réduisent le plus souvent Marceline à une apparence sans profondeur, d'autant que l'adaptation a supprimé plusieurs passages introspectifs. Est également soulignée la solidarité féminine, depuis sa confidente dont nous ne verrons jamais le visage (10 min.) jusqu'à la bonne qui lui sert de complice, en passant par l'androgynisme Cloclo. Le film instruit le procès d'une féminité associée à la duplicité, à la superficialité, au matérialisme et à l'oisiveté, toutes caractéristiques qui se retrouveront régulièrement dans le cinéma des années trente²⁰⁶⁸.

Sa superficialité sans profondeur est dénoncée quand Marceline supplie Richard de lui pardonner son infidélité en se traînant à ses pieds (25 min.). Dans la pièce, il s'agissait d'un moment de sincérité : « la coquette de tout à l'heure pleure de vraies larmes²⁰⁶⁹. » Le réalisateur le met à distance théâtralement en privilégiant des plans larges. De même, Richard montre qu'il n'est pas dupe, grâce à une réplique qui intervenait plus tard dans la scène²⁰⁷⁰ : « C'est une menteuse, une comédienne : elle ne croit pas un mot de ce qu'elle dit. » Ce terme de « comédienne » replie le personnage sur son interprète, le réduisant à la plus pauvre incarnation. Madeleine Renaud la joue devant la caméra comme si elle était une piètre tragédienne, déclamant d'une voix vibrante et geignarde, la gestuelle excessive.

Ce statut évolue à partir du moment où Marceline est troublée par l'amour de Jef, au mitan du film (40 min.►). Le dialogue et l'interprétation deviennent plus allusifs. S'épanouit de manière éphémère une conjugalité renouvelée empruntant à des modes de relation féminins : maternité, complicité et égalité.

Alors que Marceline vient à nouveau d'être abandonnée par un amant, Jef se rapproche progressivement de son épouse tout en feignant d'ignorer ce qui motive sa tristesse. La mise en scène et le découpage accompagnent ce rapprochement progressif et l'évolution de ses significations. Dans un premier temps, Jef s'adresse à Marceline comme une mère à son enfant, s'inquiétant de la savoir malade, babillant pour la déridier avant de proposer de lui raconter une histoire :

²⁰⁶⁸CRISP C., *Genre, Myth...*, p. 108-116.

²⁰⁶⁹ACHARD M., *Jean de la Lune*, p. 39.

²⁰⁷⁰*Ibid.*, p. 41.

Jef. - Et ben alors. Vous allez sourire à votre vieux Jef. Hein ? [Il se rapproche de Marceline et se penche sur elle.] Allez. Un petit sourire. Vite. Guili, guili, guili. C'est fini. Hein, Guili, guili, guili. You, you, you. Un petit sourire. Vous ne voulez pas ?

Les plans restent larges, mais Marceline est passée du fauteuil au canapé, rendant possible un futur rapprochement ; la posture de Jef, penché au dessus de son épouse puis agenouillé, réduit entre eux la distance. Il lui raconte ce qu'il prétend être les mésaventures sentimentales de Cloclo, en fait de Marceline elle-même. Tout juste s'étonne-t-il que la maîtresse de Cloclo ait « une voix d'homme ». Marceline s'effondre. Le cadrage se resserre. Le plan rapproché épaupe, barré par la ligne oblique du canapé, isole Marceline de profil au premier plan, Jef en arrière plan. Plus que les corps, ce sont les visages qui occupent désormais le cadre. Deux individualités se superposent. Jef adopte alors le rôle du confident, jusqu'à présent dévolu à l'amie sans visage ou à Cloclo :

Jeff. - Je suis ton ami, tu sais, ton vieux copain. Hein ?

Marceline. - Ça c'est vrai !

Jeff. - Alors, moi je te raconte toutes mes affaires. J'te confie tout. Alors, ce serait pas gentil de vouloir me cacher tes ennuis. Ah, je t'assure, si j'en avais, moi, je n'hésiterais pas. Allons, raconte.

Jef se lève pour s'asseoir face à elle. Marceline confesse indirectement son adultère et son désespoir en les attribuant à l'une de ses amies. Jef la console et la porte dans ses bras pour s'asseoir avec elle à l'autre bout du canapé. Un plan rapproché taille filme le couple de profil : ils sont tendrement enlacés et se caressent, gestes d'une tendre conjugalité, même si c'est toujours l'homme qui reconforte et la femme qui s'abandonne. Le rapprochement n'abolit pas les stéréotypes genrés, admis par les deux protagonistes et soutenus par le dramaturge-dialoguiste, qui réserve ses formules synthétiques et frappantes à son locuteur masculin :

Jef. - Vois-tu, les femmes devraient compter avec leur inconstance.

Marceline. - Ah, ça c'est vrai.

Jef lui rappelle ses déboires sentimentaux passés, et la facilité avec laquelle elle s'en est consolée. Changement de plan, toujours rapproché : le couple est filmé de face, occupant pour la première fois dans le cadre des positions égales et symétriques. Jamais plus, jusqu'à la fin du film, une telle intelligence (c'est-à-dire une compréhension inter-subjective qui sait à la fois frôler l'aveu tout en admettant une part d'opacité réciproque, se passer des mots et jouer avec eux) ne circulera au sein du couple. Une fois de plus, elle adopte une forme dialectique :

Marceline. - J'ai parfois l'impression de ne pas du tout te connaître. Aujourd'hui, tiens. [...] Es-tu un type épatant ou es-tu un imbécile ?

Jef. - Ah... Je suis un type épatant qui t'aime comme un imbécile.

Jef chante « Jean de la Lune ». Marceline s'endort. L'éphémère égalité se défait en même temps que Marceline endormie, donc passive et mutique, redevient un masque à contempler : retour au plan rapproché de profil abolissant la symétrie des positions ; monologue de Jef sur la dualité de son épouse, considérablement réduit (cf. *supra* 4.1.3).

À la fin du film, l'inversion de ce dispositif achève d'instituer la protagoniste comme un sujet, alors qu'elle vient de s'enfuir en train avec un troisième amant (63 min. ►). Cette fois, c'est Marceline qui regarde son jeune amant endormi, passif et désiré (Jean-Pierre Aumont,

dont c'est le premier rôle au cinéma). Parce que l'homme devient objet du regard, et de désir, la femme peut devenir sujet. Une série de plans subjectifs, sur les mains puis sur le visage du bel endormi, ouvre la voie à une focalisation interne féminine, d'abord visuelle, puis sonore (la célèbre transmutation du bruit de la locomotive en itération du surnom du mari, « Jean de la Lune ») et enfin mentale : un montage parallèle montre que Marceline songe avec nostalgie au moment de complicité conjugale que nous venons d'évoquer. Le point de vue a évolué de manière à prendre en compte sa subjectivité, mais cette subjectivité la ramène strictement à son rôle d'épouse. Sa psyché n'est plus vide, ni opaque mais est désormais hantée par le surnom du mari, marquée par l'image de la conjugalité. L'inversion lui permettant d'accéder au statut de sujet s'avère aporétique.

Si Marceline s'avoue finalement vaincue par l'amour conjugal, la version scénique de *Mistigri* s'ouvre sur un interrogatoire offrant l'opportunité à sa protagoniste, Nell, de rejeter la conclusion de *Jean de la Lune*. Elle s'adresse à son fiancé trop parfait et trop aimant, Chalabre :

*Votre amour me fait peur. Il est trop parfait. Il m'a tout de suite été gâché par la crainte que j'avais de ne pas en être digne. C'est terrible d'être aussi bien aimée. Vous attendez tellement de choses de moi qu'il m'est impossible d'être naturelle*²⁰⁷¹.

L'amour n'est plus ce qui révèle la femme à elle-même, mais ce qui la prive de son identité. D'autres motivations, parfois obscures, justifient qu'elle préfère à Chalabre le médiocre Zamore : jouissance sexuelle, régression (pour Zamore et Nell, le badinage adopte parfois un tour infantile), masochisme. Le féminin demeure ambivalent, en l'occurrence tiraillé entre l'intelligence de Nell et sa libido dégradante. Le film comme le scénario semblant avoir disparu, impossible de savoir en détails comment le dialoguiste, le réalisateur et son interprète transposèrent cette ambivalence, si ce n'est pour constater que le voyage permettant, comme dans *Jean de la Lune*, de fuir le cadre marital bourgeois, s'avère cette fois sans retour : initiant le drame, il conduit son héroïne vers une émancipation punitive.

Le troisième film, *La Belle Marinière*, dépasse la dialectique du voyage féminin – éphémère émancipation dessillante ou rupture définitive – en situant son action dans une péniche traversant la France. Ce dont rêve Marinette, ce n'est plus de voyage mais d'un autre voyage. Son désir d'évasion demeure longtemps raisonnable : danser en dehors de la péniche, mais à proximité et avec son mari. Par ailleurs, le film renonce à la misogynie à l'œuvre dans les deux précédents films, même s'il en reprend certains thèmes : oisiveté et insatisfaction féminines, analogies entre personnages et objets, voyage. La métaphore de la poupée s'applique cette fois à un couple dansant (Marinette et Sylvestre), et non plus à la seule femme (20 min.) tandis que leur rencontre place les deux futurs époux sur un pied d'égalité. Après avoir été sauvée de la noyade par Pierre (Jean Gabin), la parisienne Marinette (Madeleine Renaud) se dévêt et emprunte la robe très simple de Mique (Rosine Déréan). Par la suite, sa coquetterie demeure tempérée. Surtout, elle formule des exigences raisonnables, dès le jour des noces : que son époux la préfère à sa péniche et à son ami Sylvestre ; que cet amour s'exprime en dehors du collectif (Marinette tente vainement d'imposer un aparté), donc au singulier – « dis moi quelque chose, à moi toute seule » demande-t-elle à Pierre, accaparé par les convives masculins, le troupier Valentin et, surtout, Sylvestre (22 min.) ; et que ce singulier adopte le genre féminin. Marinette ne goûte guère le diminutif (« mon marino » (32 min.)) inventé par son époux et ramenant la belle marinière du côté des mariniers. Le drame se joue autour des dérivés masculins et féminins du terme « marin » : Pierre voudrait concilier

²⁰⁷¹Id., *Mistigri*, p. 8.

l'amour de Marinette et l'amitié du marinier, Sylvestre. La synthèse dialectique opère au delà de ses espérances, suscitant son désespoir : Marinette et Sylvestre tombent amoureux l'un de l'autre, tentent de lutter, mais finissent par s'enfuir ensemble. Contrairement à *Jean de la Lune*, l'adultère n'est plus un point de départ mais d'arrivée dont l'époux porte, comme dans *Domino*, la responsabilité. Celle-ci est suffisamment claire pour que les adaptateurs n'aient pas jugé utile d'en conserver la reconnaissance par Pierre : « J'ai trop dit que tu étais mieux que moi. Tout est arrivé par ma faute. [...] Sans moi, est-ce qu'elle t'aurait regardé²⁰⁷² ? »

En définitive, les quelques caractéristiques négatives partagées par Marinette et Marceline – oisiveté, coquetterie, infidélité – sont ici atténuées, même si Marinette arrache habilement à Sylvestre son aveu, dans la dernière séquence : Mique disait que « vous regardiez mes jambes » lance-t-elle, tout en montant quelques marches pour mieux les mettre en valeur (45 min.). Qui plus est, ces caractéristiques se voient contrebalancées par le personnage de Mique, la sœur de Pierre. Cette dernière est une femme active. Le souligne une série de champs-contrechamps (39 min.) dont nous avons déjà loué la beauté plastique (cf. *supra* 4.3.4.2). Côté poupe, Mique manœuvre le timon tandis que, côté proue, Marinette songe, assise (cf. doc. 18 : phot. 16-17). Deux pôles féminins sont à la fois rapprochés et opposés dans ce poème audiovisuel jouant de la succession des ombres et de la lumière, en musique mais sans dialogue. Mique est autonome, y compris sentimentalement. À plusieurs reprises, elle fait des avances à l'homme qu'elle désire, Sylvestre, tandis que Marinette laisse Pierre faire le premier pas. Sur ce point comme sur d'autres, le commentaire proposé par Lobster afin de compenser l'absence des bobines disparues énonce un contresens. Quand le narrateur affirme que « Mique se cantonne dans le rôle effacé qu'elle joue depuis toujours » (22 min.), il confond la singularité du personnage (discours abrupt, absence de duplicité et de coquetterie) avec une forme de retrait. De fait, sa beauté est frappante et sans apprêt. Une scène inventée pour le film, au début de la cinquième bobine (22 min.►), exploite la durée et la profondeur de champ des plans larges (cf. doc. 18 : phot. 10) afin de mettre en valeur les deux actrices. Leur dialogue oppose non plus la passivité à l'activité, mais deux modes de construction de la féminité : l'une sophistiquée (Marinette), l'autre plus naturelle (Mique). Il fait écho à leur première rencontre. Déjà, celle-ci prenait place dans la cabine – dont l'exiguïté évoque d'autant mieux le *Kammerspiel* qu'une cage à oiseau se balance dans l'angle supérieur gauche du cadre – et succédait à un bain. En dénudant les corps, la baignade favorise le jeu, la rencontre et l'échange des atours féminins : Marinette empruntait à Mique sa robe dans la première scène, l'initie au maquillage dans la seconde. Une femme emprunte temporairement à l'autre l'une de ses caractéristiques, pour mieux constater sa propre altérité. Cette circulation s'organise au fil d'un dialogue équilibré, achardien et déjà cinématographique (c'est-à-dire accomplissant l'idéal de laconisme et de naturel défendu alors par le dialoguiste) :

Au premier plan, Marinette se coiffe face au miroir. Au second plan, Mique l'observe, intriguée.

Marinette. - Oh, ce bain était merveilleux. Fait du bien, hein ?

Mique. - Oui...

Marinette commence à se peindre les lèvres. Mique s'approche, fascinée, jusqu'à se pencher au dessus de Marinette.

Marinette. - T'as vu toutes les cabrioles de Sylvestre quand nous sommes passées près d'eux ?

Mique. - Oui... C'était très amusant

²⁰⁷²Id., *La Belle Marinière*, III, 5, p. 125.

Marinette. - Où est-il maintenant ?

Mique. - Sur la berge. Avec le capitaine, en train de se rhabiller.

Marinette. - Ben pourquoi tu me regardes comme ça ?

Mique. - Pour rien ! J'avais jamais vu personne faire ça avant vous.

Marinette, éclatant de rire. - Quoi, se maquiller ? Bah, toutes les femmes se maquillent. Celles qui veulent plaire, quoi...

Mique, troublée. - Ah ?

Marinette. - Ah ! Tu veux que je te maquille ?

Mique, se relevant brusquement. - Oh non !

Marinette. - Pourquoi ? Tu veux pas plaire ?

Mique, dans un souffle. - Oh si !

Marinette. - Ah, allez, viens. Tu vas voir, j'te maquille.

Marinette se détourne du miroir, et fait asseoir Mique face à elle.

Marinette. - Là, tu vois. Je mets un peu de rouge, comme ça. Là. Voilà. Et alors je vais te mettre un p'tit peu de poudre...

Hors-champ, quelqu'un descend l'escalier. Mique détourne la tête avec gêne. Sylvestre entre dans le champ. Marinette se lève.

Marinette. - Oh, le bain était merveilleux, n'est-ce pas ?

Mique se tourne vers le miroir et, en tentant d'effacer le rouge à lèvres, l'étale sur son visage. En arrière-plan, Marinette et Sylvestre poursuivent leur discussion.

Sylvestre. - Oh, ça oui.. Un bain épatant.

Marinette. - Oh, mais comment vous êtes coiffé ! (Elle lui ôte sa casquette) Attendez, attendez, j'veis vous arranger ça.

Marinette saisit un peigne sur sa coiffeuse, attirant sur Mique l'attention de Sylvestre. Il éclate de rire en découvrant son visage barbouillé. Honteuse, Mique se tourne vers le premier plan. Marinette éclate de rire à son tour.

Marinette. - Mais qu'est-ce que tu as fait, Mique ? Écoute ! Attends, attends, j'veis t'arranger.

Mique, furieuse. - Laissez-moi tranquille !

Mique part précipitamment.

Marinette. - Laisse-moi t'arranger. J'sais pas ce qu'elle a !

Sylvestre. - Mique avec du rouge, c'est plus Mique !

Sylvestre cesse de rire et se recule, gêné, quand Marinette veut le coiffer.

La cruauté de la situation est mise en lumière par l'organisation du cadre (assimilant l'objectif avec le miroir placé bord cadre au premier plan), de la gestuelle (exprimant un mélange d'autorité et de vivacité chez Madeleine Renaud, d'hésitation et de nervosité chez Rosine Deréan) et du verbe, faussement simple. L'apparent naturel de la conversation dissimule, derrière une rhétorique de la transparence (oralité, ellipses, interjections chargées de sens par les modulations des interprètes), des tournants mettant à l'épreuve l'identité des personnages et leurs relations. D'emblée, le rappel du bain évoque allusivement la nudité et les parades masculines : « les cabrioles de Sylvestre quand nous sommes passées près d'eux » ; sa présence non loin, « avec le capitaine, en train de se rhabiller ». En arrière-plan de l'échange entre les deux femmes plane le désir de répondre à cette séduction. C'est pourquoi Mique est attirée par le miroir, et par les artifices féminins dévoilés par Marinette, tandis que cette dernière pointe le naturel de Mique comme une faiblesse l'excluant de la communauté féminine et de la ronde des amours. Sa formulation indirecte et elliptique est encadrée par des interjections destinées à la mettre en valeur et à en affirmer le caractère d'évidence : « Bah, toutes les femmes se maquillent. Celles qui veulent plaire, quoi... » Mais l'initiation tourne pour Mique à l'humiliation. Dès que surgit Sylvestre, le maquillage féminin devient masque de clown. Déjà, le fondu enchaîné superposant, le soir des noces, le couple de danseurs formé par Sylvestre et Marinette à un couple de marionnettes dansant frénétiquement faisait apparaître, dans l'angle inférieur droit, une figurine de clown battant la mesure (cf. doc. 18 : phot. 9 ; 20 min.) : effet d'annonce enfermant la femme naturelle incarnée par Mique dans un rôle tragi-comique ou signalant que son frère, Pierre, sera finalement le dindon de la farce. Certes, dix ans auparavant, Achard jugeait impossible que la femme fut une « clownesse » car « pour que la Femme méritât ce nom-là, il faudrait qu'elle ne fut pas belle. Et la femme doit être belle²⁰⁷³. » Le clown ne saurait être que masculin. Sa définition du féminin demeurerait alors superficielle, et essentialiste. Elle a pu s'approfondir dans l'intervalle, comme en témoignent plusieurs pièces et films produits à partir de la fin des années vingt : *Domino*, *La Belle Marinière* ou *Orage*.

Par ailleurs, la séquence s'organise sur la reprise de la même réplique – le « bain était merveilleux » – énoncée par Marinette juste avant qu'elle n'esquisse un geste similaire : maquiller Mique ; coiffer Sylvestre. Vouloir modifier l'apparence de l'autre paraît lourd de significations, dans la mesure où est remis en cause l'équilibre des genres ou des relations. La reprise invite aussi à superposer les deux segments de la scène pour constater qu'en définitive, Marinette aura atteint l'inverse du résultat qu'elle escomptait, apparemment : voulant aider Mique à séduire Sylvestre, elle ne sera parvenue qu'à la ridiculiser aux yeux de celui-ci. Inconscience ou duplicité féminine ? Le film permet d'autant moins de trancher qu'il est mutilé. De *Jean de la Lune* à *La Belle Marinière*, la coquetterie des personnages interprétés par Madeleine Renaud demeure attirante et périlleuse, même s'ils ont gagné en complexité, préparant le terrain aux figures incarnées par Michèle Morgan à la fin des années trente.

²⁰⁷³Déclaration recueillie par Jean BOTROT, « Avant-Première à l'Atelier - *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* - Trois actes de Marcel Achard », *Bonsoir*, n° 1776, 18 décembre 1923.

8.1.1.3 Trajets : Michèle Morgan (1937-1938)

Ruth Amossy comme Françoise Thébaud rappellent que la construction sociale et la symbolique des genres participent à la domination patriarcale, à la culture androcentrique²⁰⁷⁴. Parce que les femmes seraient douces, émotives, altruistes ou bavardes, elles seraient vouées à la passivité ; les hommes, parce que rationnels, agressifs, aventureux ou individualistes, devraient dominer²⁰⁷⁵. Autant de caractéristiques stéréotypées difficiles à déconstruire dans la mesure où elles sont admises comme naturelles, essentielles, et où cette déconstruction menace de produire d'autres stéréotypes : confusion entre émancipation et masculinisation diffusée par Marguerite dans *La Garçonne* ; retour vers un « éternel féminin » justifié non plus par une essence métaphysique mais par l'évidence biologique... Pour Ruth Amossy, mieux vaudrait alors se contenter

de présenter le trajet qui mène jusqu'à leur déconstruction, sans préciser ce qui se dessine de l'autre côté de la barrière. L'essentiel est de suggérer que quelque chose de neuf peut s'esquisser là, pour peu que la voie soit ouverte à tous les possibles [;]

ou bien,

plutôt que de déconstruire les schèmes accrédités, on peut tenter de relativiser la dichotomie féminin/masculin afin d'explorer les rapports changeants qu'ils ne cessent de nouer en nous. Seront alors mises en valeur les possibilités illimitées d'interaction, la richesse et la mouvance que les stéréotypes dominants ont si longtemps entravés²⁰⁷⁶.

Certes, il paraît hasardeux de rapprocher Achard des auteures convoquées par Amossy – Simone de Beauvoir ou Hélène Cixous. Après tout, il n'est guère leur contemporain, même si Beauvoir entame sa carrière littéraire après-guerre, il n'a jamais formulé sa volonté de déconstruire les genres et n'y a peut-être jamais songé. Pour autant, il est réducteur de classer Achard parmi les anarchistes de droite motivés par une obsessionnelle misogynie²⁰⁷⁷. Plus probablement, il adhère à certains préjugés contemporains tout en s'autorisant ponctuellement à les questionner, adoptant des démarches qui annoncent, pour partie, celles des auteures féministes évoquées par Amossy : suivre le trajet d'une femme sans établir nettement sa destination ; « relativiser la dichotomie féminin/masculin ». La timidité de ces questionnements, qu'un violent retour à l'ordre gomme parfois, n'empêche pas d'en apprécier la relative audace. En témoignent, après *La Belle Marinière*, certains passages des films associant Achard, Marc Allégret – qui a subi l'influence d'un écrivain reconsidérant les définitions genrées (Gide) – et Michèle Morgan : *Gribouille* et, surtout, *Orage*.

Ces deux films adoptent une structure contradictoire, ou retorse. Ils commencent par placer la protagoniste au centre d'un tribunal patriarcal, littéralement dans *Gribouille* (les hommes de loi comme les jurés chargés de juger Natalie sont tous des hommes, disproportion particulièrement visible dans les plans larges), symboliquement dans *Orage* (son entourage, uniquement masculin, condamne son émancipation sociale, confondue avec du libertinage). Les protagonistes masculins (interprétés respectivement par Raimu et Charles Boyer)

²⁰⁷⁴ AMOSSY R., *op. cit.*, p. 169 ; THÉBAUD F., « introduction », in *Histoire des femmes en Occident, tome V : Le XX^e siècle.*, p. 66.

²⁰⁷⁵ AMOSSY R., *ibid.*, p. 170-171.

²⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 176-182.

²⁰⁷⁷ BURCH Noël, « Cinéma, politique et ressentiment masculin », in KRAKOVITCH O., SELIER G., *op. cit.*, p. 94.

constatent rapidement – en même temps que le spectateur – son innocence, avant de se raviser, à tort : Camille, persuadé qu'elle provoque fatalement la trahison et le désordre, regrette d'avoir recueilli une étrangère ; André reproche à sa maîtresse de lui être infidèle. Autrement dit, le héros singulier finit par rejoindre l'appréciation portée au début du récit par le collectif masculin. La narration en prend acte, s'achevant sur la mise à mort de l'accusée, symbolique dans le premier film, littérale dans le second. La structure du récit demeure régie par la logique punitive sanctionnant l'émancipation féminine, alors même que de nombreuses séquences présentent cette émancipation comme positive. Ce hiatus n'est pas si surprenant. Après tout, ces deux films privilégient un faisceau de points de vue masculins (des auteurs aux personnages) concentrés sur une femme dont le point de vue n'est, quant à lui, pratiquement jamais adopté en dehors du dialogue. Pourtant, la focalisation spectatorielle contredit la condamnation prononcée par le protagoniste et par la structure tragique : dans l'un comme l'autre film, le spectateur sait que la culpabilité féminine n'est qu'apparente, induite par une série de hasards, de malentendus et de préjugés misogynes.

Comment expliquer que cette culpabilité soit admise puis sanctionnée contre l'évidence ? Plusieurs hypothèses peuvent être proposées. Que la culpabilité féminine soit reconnue en dépit des faits signale combien elle demeure ontologique, au point d'informer symboliquement la structure du drame. Un décalage a pu exister entre l'évolution lente de cette macro-structure, tributaire des représentations collectives, et celle des micro-structures, c'est-à-dire des scènes caractérisant positivement la figure féminine. Celles-ci sont davantage soumises à des inflexions ponctuelles et individuelles (dialoguiste, réalisateur, actrice) : l'examen de la genèse d'*Orage*, en particulier, confirme ce hiatus (cf. *supra* 5.2.2.2). Enfin, la mise en crise du récit, contredit par certaines de ses composantes, témoigne d'une ère intermédiaire, marquée par l'évolution de la situation et des représentations féminines (l'incapacité civile de la femme mariée est abrogée un mois avant la sortie d'*Orage*) mais aussi par la résistance de la structure patriarcale à ces changements.

Cette tension s'exprime à travers plusieurs aspects d'*Orage*, notamment lors du trajet conduisant le couple adultérin formé par André et Françoise de la ville vers la campagne (20 min.). Ce trajet est informé par une dialectique du trajet et de l'immobilité, de la fatalité et de l'émancipation.

Cette séquence survient alors qu'ont été proposées à André et au spectateur deux représentations contradictoires de Françoise : la vamp sortant de l'ombre (cf. doc. 34 : phot. 2), l'ange de miséricorde au chevet du malade (phot. 8). Cette contradiction superficielle est transcendée par la franchise du personnage féminin. Dès sa première apparition, elle assume son indépendance, ses désirs et même sa cruauté envers ses médiocres soupirants. Ni spectaculaire, ni mélodramatique, le trajet introduit pourtant un nouveau registre, une caractérisation plus nuancée de l'héroïne, annonçant la Catherine de *Remorques* et ses rapports avec le personnage incarné par Gabin. Le tournant est à la fois topographique, dramatique et symbolique puisque les amants s'échappent de Paris pour rejoindre une campagne associée par le scénario, puis son traitement plastique, à une féminité lumineuse et naturelle. Françoise est à l'initiative de cette échappée rythmée par trois arrêts nocturnes : devant l'immeuble où loge le soupirant malade ; devant le passage à niveau ; dans la campagne où ils s'arrêtent pour dormir. C'est toujours pendant ces pauses que se poursuit le dialogue entre les amants à l'intérieur de « la petite voiture » appartenant à Françoise, conduite par André. Jamais quand celle-ci est en mouvement. Une tension s'instaure entre le statisme des phases dialoguées et la mobilité du véhicule saisi extérieurement, comme mû par une force autonome même s'il est en fait conduit par un homme. Le trajet, avec ses arrêts et ses déviations (phot. 12 à 14) soulignés par des inserts et la musique dramatique, prend une dimension métaphysique. À

l'unisson de la passion et du destin, il contraint les amants à suivre un parcours inattendu. Pourtant, chacun des arrêts permet à Catherine de mettre à distance les idées ainsi que les discours conventionnels sur l'amour et la féminité.

Lors du premier arrêt, avant le départ de la voiture, elle ironise tristement sur les paradoxes de l'amour, d'autant plus absolu que son objet est distant, donc idéalisé :

André. - Vous l'aimez tant que ça ?

Françoise. - Lui [le soupirant malade] ? Oh ! Non pauvre gosse. Seulement il est si malade... Quand je pense qu'il peut attacher de l'importance à ça... à la visite de quelqu'un comme moi...

André. - Ça vous étonne ?

Françoise. - Oui... pendant un temps, je le voyais tous les jours. Il n'avait pas l'air de s'occuper de moi. Je le croyais même amoureux de Germaine... (avec un rire triste). Paraît qu'il m'aime depuis qu'il ne me voit plus... (silence) C'est drôle (d'un ton las)²⁰⁷⁸.

Puis, au second arrêt, elle oppose à la déclaration d'amour d'André, très achardienne dans sa préciosité et sa formulation antithétique, une simple réplique nominale riche de sous-entendus :

André. - Tout à l'heure, j'ai failli vous demander : Qui êtes-vous ?... J'étais un peu déconcerté par toutes les femmes que vous aviez été en deux heures... Maintenant, je commence à comprendre. Vous êtes tendre et vous êtes dure. Vous êtes légère et vous êtes profonde... (en riant) Au fond, vous êtes désordonnée ? Et ce qu'il y a de plus frappant, c'est que ce désordre extraordinaire qui devrait me déplaire me plaît je ne sais pas pourquoi... Il doit y avoir chez les hommes, même les plus... euh !... graves... une petite fissure par laquelle ce désordre peut rentrer. [Le sifflet du train s'élève]

Françoise. - ouvrant les yeux – Pas chez vous²⁰⁷⁹...

Enfin, elle s'amuse d'un geste trop galant pour ne pas être suspecté de misogynie. La femme est un homme comme les autres :

[André] cherche son manteau pour la couvrir. Il lui met son foulard autour du cou, son manteau sur ses jambes, ce qui réveille Françoise. Elle lui sourit dans un demi sommeil.

Françoise. - Pas besoin de tant de précautions. Je ne suis pas si fragile. (elle le regarde)

André, reprenant son écharpe. - Ah bon, parfait !

Françoise. - Pourquoi voulez-vous que j'ai plus froid que vous²⁰⁸⁰ ?

Le décalage entre les amants se manifeste en même temps que se cristallise leur amour naissant. Sans doute l'un ne va-t-il pas sans l'autre : ce décalage constitutif de l'amour précipitera le drame. La mise en scène l'accompagne par le décalage des regards. Lors du premier arrêt, quand Françoise parle, elle regarde face à elle, vers l'objectif (phot. 9) et non

²⁰⁷⁸Découpage technique d'*Orange*, p. 29-30. Pour ces trois échanges, repris fidèlement dans le film, nous n'avons indiqués entre crochets que les adjonctions absentes du découpage technique.

²⁰⁷⁹*Ibid.*, p. 30-31.

²⁰⁸⁰*Ibid.*, p. 31.

vers André²⁰⁸¹. Une lumière auréole son visage, mettant en valeur son ovale et la clarté du regard, regard transcendantal de la madone qui regarde déjà vers le hors champ, vers un ailleurs. Françoise ne se tourne vers André (phot. 10), qui la regarde plongé dans l'ombre, que pour exiger le départ de la voiture.

Pendant le deuxième arrêt, alors que c'est au tour d'André de parler plus longuement, Françoise garde les yeux mi-clos (phot. 11). Picturalisée par la lumière d'Armand Thirard, elle offre une image idéalisée de la féminité mais aussi une certaine opacité. La lumière toute intérieure qui la nimbe, son silence, qui n'est rompu que par son commentaire laconique en même temps qu'elle ouvre les yeux, suggèrent son indépendance. Se tournant enfin vers André, elle lui sourit juste après avoir lâché ce « Pas chez vous... » qui renvoie son amant à sa propre opacité, à sa propre fermeture. Comme le prévoit le découpage, l'ombre et la lumière venue des wagons balayent alors leurs visages rapprochés dans un même plan (phot. 12) : scansion lumineuse qui les associe, malgré tout, à un tumulte commun.

Il faut attendre le troisième arrêt, et le refus explicite par Françoise que soient confondues féminité et fragilité, pour que les deux visages soient systématiquement rapprochés dans les mêmes plans (phot. 15), éclairés par une même lumière : un clair-obscur percé par la lumière du briquet, puis animé par la fumée de deux cigarettes.

Au matin, un fondu enchaîné découvre une campagne idyllique. La voiture est baignée par le soleil, bientôt cernée par les moutons (24 min. ►). André réveille Françoise. Elle l'embrasse puis le regarde en face, tout en souriant à demi :

Françoise. - Voulez-vous que je baisse les yeux ? Voulez-vous que je vous demande si vous ne me méprisez pas trop ? (André demeure muet, mais secoue la tête négativement. Françoise rit.) Je peux très bien, mais je trouverais ça idiot. J'suis tellement contente.

André. - Je suis heureux.

Françoise. - Mais commencez donc par le commencement. Soyez content d'abord. Le bonheur viendra plus tard.

Trois plans successifs se rapprochent du visage de Françoise, du plan américain au gros plan. André demeure en retrait, en amorce de dos ou hors-champ. La scène place au centre le personnage féminin et son point de vue exprimé à travers le dialogue, à rebours du trajet en train de *Jean de la Lune* où la focalisation audio-visuelle de Marceline demeurerait androcentrée et normative. De même que Natalie clamait, dans *Gribouille*, son refus des apparences sociales en affirmant ne pas être « une comédienne » (15 min.), Françoise trouverait « idiot » de rejouer le rôle imposé à celles qui vivent l'amour en dehors des conventions sociales. Elle refuse de composer une femme humble et humiliée comme Marceline ou la Nell de *Mistigri*. Faisant table rase du passé grâce au polyptote, elle conjure André de partir de l'évidence du « commencement », associé à celle de la nature. Le mot d'auteur se conjugue alors au féminin, se décentre pour devenir mot de personnage. Son éclat sert l'expression d'une philosophie renouvelée, encore marquée par les stéréotypes positifs associés au féminin (nature, sentimentalité, ancrage dans l'instant) mais refusant la coquetterie comme la passivité. C'est bien la femme qui guide ici l'homme, non par sa seule présence mais grâce à un discours cohérent, séduisant et performatif.

²⁰⁸¹ L'examen attentif de la séquence montre que le raccord entre le plan large et le plan rapproché est incertain. Le plan large respecte le découpage technique, qui précise que Françoise garde la tête penchée en arrière. Mais dans les plans rapprochés, le regard de Françoise semble croiser celui d'André. Le faux raccord crée un sentiment d'instabilité.

Une composition subtile associe ainsi un dialogue tantôt précieux, tantôt plus simple, des silences, les sons, les jeux d'ombre et de lumière... afin de susciter échos et contrastes dans les scènes composant cette séquence du trajet, plus atmosphérique que classiquement narrative ou dramatique. Elles enrichissent et nuancent la caractérisation des personnages tout en suggérant – de manière plus subtile et cohérente que la structure dramatique proprement dite, parfois incertaine à cause de sa genèse hésitante – le caractère inéluctablement tragique d'une passion fondée sur des décalages inconciliables entre les deux amants : décalages entre des discours (la maîtrise rhétorique du protagoniste paraît factice face au laconisme et à la simplicité des réponses de Françoise) et des regards. André et Françoise ne regardent pas dans la même direction, littéralement et intellectuellement. Elle est déjà tournée vers un ailleurs – émancipation ou issue tragique – quand lui demeure conditionné par une représentation conventionnelle de la Femme. Le trajet ouvre la voie à une déconstruction des représentations tout en mettant à jour la persistance des décalages.

8.1.2 Hommes en question

8.1.2.1 Masculinité/virilité

Une des premières séquences de *Jean de la Lune* met au prise deux masculinités s'affrontant autour une femme qu'il ne s'agit d'ailleurs pas de posséder, ce qui constitue déjà une originalité (27 min.). Richard veut abandonner Marceline après avoir découvert son infidélité ; Jef supplie son rival de pardonner à l'infidèle, bien qu'il en soit amoureux. Le premier lance : « Toi, tu es un faible. » Le second lui rétorque : « Tu ne viens pas de prouver que tu es un fort. » L'évolution problématique de la féminité impose une redéfinition de la virilité. Ce terme se distingue de celui de « masculinité » car il renvoie non à l'évidence biologique mais à une construction conforme aux normes patriarcales²⁰⁸² : tout ce qui est masculin ne reçoit pas un brevet de virilité, de même que certaines femmes (Jeanne d'Arc) se verront reconnaître des qualités viriles. Plusieurs éléments ouvrent la voie à cette redéfinition : le partage nouveau des prérogatives (autonomie sociale, initiative amoureuse), le regard critique posé sur des aspects de la construction virile – en particulier la guerre, dont les nouvelles formes suscitent la dévirilisation, voire la castration²⁰⁸³ – ou encore l'érotisation du visage et du corps masculins, incarnée au cinéma par Jean-Pierre Aumont, Jean Gabin ou Charles Boyer. Elle rencontre de fortes résistances, tant sont fortement imbriquées cette construction, la structure patriarcale et la nation. À la veille du second conflit mondial, *Untel père et fils* témoigne parfaitement et de ces résistances, et de cette imbrication. Le film remonte jusqu'aux sources d'une virilité inscrite dans l'ordre de la nature et du texte biblique, telle que l'ont théorisée Buffon puis ses héritiers, en réduisant la lignée mâle des Froment, semblables de père en fils, à ces « portes-graine²⁰⁸⁴ » chargés de peupler la nation, de diffuser ses discours et de mourir pour elle : la virilité naturelle fait se confondre *eros* et *thanatos*²⁰⁸⁵.

Dans l'entre-deux-guerres, pourtant, Achard aura refusé le plus souvent de créer des figures masculines monolithiques. La réponse de Jef à Richard exprime moins un désaccord que le constat d'une faiblesse partagée : si les nouveaux hommes n'ont pas encore démontré leur

²⁰⁸²CORBIN A., Introduction, in *Histoire de la virilité, tome 2 : Le triomphe de la virilité. Le XIX^e*, p. 9-10.

²⁰⁸³AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, « Conclusion – La Grande Guerre et l'histoire de la virilité », in Corbin A. (sld.), *op. cit.*, p. 409-416.

²⁰⁸⁴CORBIN A., « La virilité reconsidérée au prisme du naturalisme », in *Histoire de la virilité, tome 2 : Le triomphe de la virilité. Le XIX^e*, p. 20.

²⁰⁸⁵*Ibid.*

force (il faudra attendre la reddition finale de Marceline, vaincue par la douceur de Jef), les hommes jaloux et violents du passé paraissent caduques. Pour autant, il ne faudrait pas réduire ces derniers à des tyrans : les normes et devoirs associés à la virilité peuvent être source de souffrance pour l'homme même qui les assume, soumis à un auto-contrôle – physique comme émotionnel – constant. La puissance représente une charge et une fragilité.

De cette souffrance partagée, *Madame de...* offrira au début des années cinquante le récit exemplaire, à l'échelle de l'œuvre ophulsienne et du cinéma dans son ensemble. Quel que soit le rôle éminent joué par Ophuls dans la construction problématique de la virilité douloureuse du Général de..., ses prémisses peuvent être identifiées dès les années trente non seulement dans son œuvre (Susan White ou Laura Mulvey s'en sont chargées), mais dans la foule des hommes tendres, fragiles ou divisés peuplant les pièces et films écrits par Achard. Leur fragilité optique (myopie, diplopie, aveuglement), effective ou symbolique, constitue un premier indice. Elle invite à apprécier la position négociée par les protagonistes masculins dans un environnement (colonial, familial ou sentimental) traversé par des injonctions contradictoires : diffuser le génie national tout en résistant à la déliquescence morale suscitée par le climat tropical (*Le Messenger*) ; concilier l'autorité patriarcale et des désirs troubles (*Gribouille*, *L'Étrange Monsieur Victor*) ; et, surtout, former un couple viable avec une femme émancipée, et pour cette raison même désirable et fuyante (*Jean de la Lune* ; *La Belle Marinière* ; *Orange* ; *Le Déserteur*). Cette tension adopte différentes formes selon les acteurs. Gabin incarne une virilité troublante mais rassurante, d'autant qu'il ne rencontre jamais, dans les deux films écrits par Achard, de femme vouée à sa perte : c'est lui-même qui, dans *La Belle Marinière* et *Le Messenger*, pousse son épouse dans les bras de son amant. Raimu est un patriarche idéal, mais à double-fond. Charles Boyer, séduisant et torturé, compose des figures plus névrotiques, y compris dans *Mayerling*, dont Achard n'aurait écrit qu'une partie des dialogues, et *Le Corsaire*, où son dédoublement pirandellien n'a pu, à cause de la guerre, voir aboutir son incarnation. Enfin, Jean-Pierre Aumont représente une virilité tendre, presque féminine en regard de ses partenaires masculins, et suicidaire. C'est sans doute ce dernier interprète qui se dégage le plus nettement de la dichotomie féminin/masculin, et illustre avec le plus de clarté les difficultés censées en découler : réduction à une figure passive, mutique et désirable, pour sa première apparition au cinéma, dans *Jean de la Lune* ; trouble du désir mimétique, hanté par le spectre de l'inversion, dans *Le Messenger* ; tentation du suicide dans *Le Déserteur*.

Ce dernier film associe plusieurs facteurs suscitant des angoisses masculines dans l'entre-deux-guerres : mobilisation militaire, rapport aux parents, émancipation féminine. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les deux premiers thèmes, moins le troisième. Corinne Luchaire retrouve son réalisateur d'élection pour un rôle évoquant les compagnes des soldats partis vers le front, tiraillées entre les codes de conduite et une émancipation imposée, autant que permise, par l'absence des hommes. Cette problématique était déjà centrale dans le cinéma de propagande contemporain de la Grande Guerre, qui devait célébrer l'engagement féminin sans empiéter sur les prérogatives masculines²⁰⁸⁶. Néanmoins, dans *Le Déserteur*, c'est moins l'émancipation des femmes qui paraît problématique que le regard masculin posé sur celle-ci.

Les représentants de la « fabrique de la virilité²⁰⁸⁷ » incitent Paul à juger inévitable l'infidélité de la femme restée seule, depuis le copain de régiment (« Faut pas leur demander de miracle ! » assure-t-il) jusqu'aux parents. La mère constate qu'il y a « cent hommes pour

²⁰⁸⁶VÉRAY L., « Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'opinion ? », in BERTIN-MAGHIT J.-P. (sld.), *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁸⁷L'expression est empruntée au titre de la deuxième partie de l'ouvrage coordonné par Jean-Jacques COURTINE, *Histoire de la virilité, tome 3 : La virilité en crise*, p. 161.

une fille », si bien que même les filles les plus laides seraient légères. Or, Marie est bien jolie. Passivement, le père se fait longtemps le complice de cette accusation. Qui plus est, Marie travaille dans une cantine militaire, donc uniquement fréquentée par des soldats, assimilée allusivement par la mère à un bordel militaire : Marie « travaille par là... à la cantine... paraît-il ! » (26 min.). L'adverbe « là », renvoie, au même titre que le pronom « ça » récurrent dans le dialogue achardien (*Jean de la Lune* (26 min.) ou *Gribouille* (23 min.)) à une sexualité féminine indicible et méprisée, donc rejetée dans le lointain, ici la cantine sordide située en arrière plan. Paul constate de visu que Marie y est constamment harcelée sexuellement (28 min.). Le film adopte le point de vue du protagoniste, selon une configuration déjà exploitée dans *Le Messenger*, *Gribouille* ou *Orage* : un homme observe une femme à son insu afin d'évaluer sa fidélité. Contrairement à ces trois films, ce regard masculin est pourtant remis en cause, depuis la séquence jusqu'à la structure du film. Marie résiste à ses harceleurs (tour à tour un soldat français, puis son patron, enfin un soldat anglais), encouragés par des rires et des plaisanteries grasses : la complaisance et la complicité de l'assemblée masculine sont dénoncées. Tranchant avec les plans larges et bruyants où s'agite la masse des soldats, plusieurs gros plans isolent la beauté digne de Marie et le visage inquiet de Paul, contre-champ des plans subjectifs adoptant son point de vue : le découpage distingue et relie deux individualités. Encadré, le dialogue participe à un ensemble qui gagne en cohérence.

Paul se dégage progressivement de la paranoïa masculine et de la dichotomie de la maman et de la putain, grâce à une marginalité virile suggérée dès l'ouverture du film puis progressivement affirmée. Un carton liminaire présente le bataillon auquel appartient Paul, réduit à l'anonymat d'un numéro. Lui succède un plan moyen de l'intérieur du wagon transportant les soldats vers le front. Y règnent la promiscuité, le bruit et un humour troupier incarné par Aimos. Or, Paul est absent : le plan suivant le montre à l'écart du groupe, debout à la porte du wagon, tourné vers l'horizon (et Marie). Il annonce déjà son échappée spatiale : le futur déserteur est d'emblée un homme singulier, coupé du collectif, comme le confirmeront la scénographie et le découpage dans les scènes situées dans la cantine. Par la suite, de nombreuses caractéristiques soulignent sa réticence à adopter l'éthos d'un soldat. Il refuse d'intégrer pleinement le collectif masculin, de renoncer à son état social antérieur, de raconter la guerre et ses exploits (y compris à son père), de sacrifier sa vie personnelle au nom de la patrie ou de dissimuler une fragilité morale²⁰⁸⁸ évoquée à travers plusieurs détails. Le plus allusif est la posture horizontale adoptée par Paul juste avant sa désertion, qui rappelle l'horizontalité contrainte des tranchées où il a déjà passé cinq mois. Elle contredit la posture traditionnellement verticale du guerrier, et de l'homme viril²⁰⁸⁹. Mais cette fragilité s'expose surtout à travers le discours, et particulièrement au cours des dialogues avec Marie, que Paul supplie à plusieurs reprises de l'écouter ou de lui pardonner :

J'ai eu tort en te voyant dans ce milieu d'imaginer... Mais j'ai compris. Je vois maintenant. Il faut que tu me pardonnes. [...] Si tu me permettais de t'embrasser en ce moment, j crois que j'oserais pas. J'aurais trop peur de pas pouvoir repartir.

Contrairement à la supplique finale d'André, à la fin d'*Orage*, qui survient trop tard et succède à trop de crises de jalousie pour n'être pas suspecte, celle de Paul est efficace : Marie lui pardonne. Face à une femme forte et grâce à elle, la faiblesse (avouer ses torts, ses sentiments ou sa peur : tout cela contrevient à l'injonction virile) se transforme en force morale supérieure. Dans *Jean de la Lune*, la dialectique de la force et de la faiblesse viriles

²⁰⁸⁸BERTAUD Jean-Paul, « L'armée et le brevet de virilité », in Corbin A. (sld.), *op. cit.*, p. 63-79.

²⁰⁸⁹AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *ibid.*, p. 410-411.

s'énonçait également mais ne se résolvait que grâce au domptage de la femme infidèle. Paul représente l'exemple rare, parmi les films dialogués par Achard au cours des années trente, d'un homme dont la virilité se construit durablement grâce à son auto-exclusion volontaire du collectif masculin, à sa rupture avec le couple parental et à l'amour d'une femme pleinement respectée. Loin de mettre en péril la structure sociale et la nation, cette nouvelle virilité permet paradoxalement le retour à l'ordre en rendant possible la réconciliation entre des injonctions et des personnages opposés : Paul accepte de repartir vers le front, salué par sa fiancée et sa mère réconciliées.

8.1.2.2 Inversions

« Ça » sert, dans *Jean de la Lune*, à désigner non seulement Marceline mais également Cloclo (26 min.). Le pronom rassemble très synthétiquement nombre des caractéristiques associées alors à l'homme féminisé : confondu avec la femme (à qui il « ressemble » car ils ont « la même âme » ajoute Richard), méprisé, à ce point indéfinissable qu'il peut à peine être désigné, encore moins qualifié. À partir du XVIII^e siècle et de l'alignement entre identité et pratiques viriles, cet homme féminisé se confond plus strictement avec l'homosexuel masculin, agglomérant au passage d'autres connotations négatives. Assimilé à un marginal, il offre un contretype viril empruntant au sexe dit faible ses défauts supposés (versatilité, bavardage) et contrevenant aux idéaux genrés promus par la nation. Pire encore, il peut être considéré comme un traître. Depuis la fin du XIX^e siècle, le « vice allemand » des invertis les fait soupçonner d'insincérité patriotique²⁰⁹⁰. Dans *Adam*, le patronyme du corrupteur, Hugo Saxel, évoque conjointement le sexe et la région allemande de la Saxe²⁰⁹¹. Au cours des années vingt, avant le retour à l'ordre des années trente, les frontières de genre sont troublées par le développement de l'androgynie vestimentaire et de la scène homosexuelle²⁰⁹². Achard découvre cette communauté au cours d'un séjour berlinois contemporain du tournage de *Jean de la Lune*. L'interprète de Jef, René Lefèvre, avertit son dialoguiste :

*Méfie-toi de Berlin ; c'est une ville éminemment décalcifiante. Michel Simon ne peut concevoir que je n'en sois pas revenu pédéraste. Il me raille quotidiennement sur le préjugé ridicule qui m'oblige à coucher tous les soirs avec une femme*²⁰⁹³ [...].

Achard ne tient pas compte de l'avertissement, et se laisse guider par la curiosité. Fasciné, il découvre une autre facette de l'homosexualité, présentant tous les signes de la virilité :

*J'ai vu des choses prodigieuses ces jours-ci. Mais de toutes la plus étonnante est certainement un bar de pédérastes à moustaches, à barbes et à lunettes où les danseurs ont plus de quarante ans, s'embrassent sur la bouche devant tout le monde. Ah ! Ils ne sont pas efféminés ceux-là. Imagine les guerriers de Wagner amoureux les uns des autres. C'est tout à fait un autre monde, inoui*²⁰⁹⁴ !

La reconduction des stéréotypes au sein des arts représentatifs doit être envisagée dans ce contexte, même si elle n'est pas systématiquement homophobe. Le stéréotype peut être

²⁰⁹⁰TAMAGNE Florence, « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, n° 75, 2003, p. 61-67.

²⁰⁹¹MEYER-PLANTUREUX C., *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁹²Ibid., p. 67-68 ; TAMAGNE F., « Mutations homosexuelles », in COURTINE J.-J. (sld.), *op. cit.*, p. 364.

²⁰⁹³LEFÈVRE R., lettre à M. Achard, datée du 12 janvier 1931. BnF, fonds Achard.

²⁰⁹⁴ACHARD M., lettre à J. Achard, postée le 20 janvier 1931, p. 2. BnF, fonds Achard, correspondance Marcel Achard-Juliette Achard, boîte 2.

stigmatisant ou faire l'objet d'une réappropriation, tandis que l'intégration de la pédérastie à la norme (telle que Gide l'a tentée dans son *Corydon* ou telle qu'Achard la découvre au cours de son séjour berlinois), apparemment progressiste, peut se voir accusée d'en dissoudre la singularité. Aussi faut-il systématiquement resituer le stéréotype dans son contexte de production, suivre son évolution et tenir compte de ses interactions avec l'ensemble des représentations genrées proposées par le film.

L'homosexualité latente de Cloclo participe, dans *Jean de la Lune*, à une inversion généralisée : donjuanisme féminin ; virilité faussement faible de Jef dont l'activité de fleuriste, traditionnellement considérée comme féminine, est attribuée à un personnage masculin pour la première fois dans le cinéma français²⁰⁹⁵. L'ambiguïté sexuelle de Cloclo a été exploitée par Michel Simon dès la création de la pièce. L'acteur admet l'avoir « pouss[é] vers une certaine caricature » en s'inspirant d'une de ses connaissances : « un petit pédé, qui s'appelait "la Charlotte". Particulièrement efféminé, très maquillé, il faisait le trottoir avec un certain succès – car il était fort drôle. » Simon met en avant deux motivations : « faire applaudir à Paris celui qui faisait la honte de [s]on pays natal » et « tirer [s]on épingle du jeu » en créant une figure comique contrastant avec l'interprétation plus dramatique de ses deux partenaires²⁰⁹⁶. On retrouve ici toute l'ambiguïté du stéréotype de la « folle ». L'homosexualité n'est représentable que si elle est rejetée du côté d'un genre défini et dévalorisé : la femme/le comique. L'adaptation cinématographique propose un mode d'apparition puis une évolution de ce personnage qui signalent son caractère problématique, résolu ensuite de manière significative au même titre que les inversions affectant Jef et Marceline.

Au théâtre²⁰⁹⁷ comme au cinéma, Cloclo apparaît pour la première fois alors qu'une femme – sa sœur Marceline – était attendue, mais la reprise fidèle du dialogue s'enrichit d'un parti-pris spécifiquement cinématographique (6 min. ►). Entendant sonner, Jef se recoiffe devant le miroir puis se dirige vers la porte d'entrée. La caméra le suit avant de le laisser sortir du champ pour continuer à avancer vers le mur longeant le couloir. Elle perd complètement le point tandis que se font entendre *off* les premières répliques de Clo-Clo. Le cinéaste exploite l'ambiguïté vocale du personnage en retardant son apparition : qui parle, une femme (Marceline) ou un homme ? Choux a-t-il pour autant prévu que l'association du vide et du flou avec l'inversion trahirait sa propre perplexité ? La représentation de l'homosexualité oscille entre le rien et le trop (la caricature, l'excès). Le dispositif rappelle celui adopté, la même année, dans *Le Blanc et le Noir* (1931) quand surgit une autre figure marginale associée à une sexualité débordante et menaçante : le chanteur noir est d'abord une voix tandis que son image demeure longtemps hors-champ (21 min.). Sept ans plus tard, dans la pièce *Adam*, les deux figures de l'inversion sont respectivement invisible et vouée à la mort d'une part, stéréotypée et intrusive d'autre part. L'apparition est, dans l'un comme l'autre cas, voulue sidérante : inhabituelle, déjouant les attentes ou tardant à les concrétiser, elle exploite le désir du spectateur de voir représenter ce qui est hors-norme. À charge au récit d'imposer, ensuite, une courbe plus conventionnelle à l'objet de cette apparition.

La masculinité singulière de Cloclo rejoint progressivement une trajectoire plus virile, rééducation exposée précocement au cinéma²⁰⁹⁸. Elle évolue parallèlement à celle de Marceline. La virilité de Jef, lunaire mais efficace, suscite un retour à l'ordre frappant si l'on compare les premières et dernières apparitions de Cloclo. L'illustrent l'ajout de scènes nouvelles (la scène du french-cancan où Cloclo se montre visiblement attiré par les

²⁰⁹⁵CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema*, p. 91-92.

²⁰⁹⁶Propos cités par J. LORCEY, *op. cit.*, p. 115-116.

²⁰⁹⁷ACHARD M., *Jean de la Lune*, I, 2, p. 61-62.

²⁰⁹⁸Dès 1912, dans *Algie the Miner* d'Alice Guy-Blaché : C. MEYER-PLANTUREUX, *op. cit.*, p. 66.

danseuses), l'interprétation (ses intonations et gestes féminins s'atténuent, sa voix devient plus grave) et les vêtements (la tenue débraillée du début laisse place à un costume sobre et bien boutonné). Jef lui signale d'ailleurs : « depuis quelques temps, tu es d'une discrétion... ce n'est pas naturel ! » (61 min.). La métamorphose est achevée quand la nouvelle Marceline déclare, en guise de conclusion, que son frère ne se fera désormais plus appeler Cloclo (diminutif infantilisant et épicène) mais Clotaire (64 min.).

Le thème de l'homosexualité revient en mineur dans la vie privée de l'auteur quand ses amis, de Jeanson à Chevalier en passant par Passeur, risquent, comme René Lefèvre, quelques plaisanteries graveleuses sur le sujet, dans la grande tradition de la camaraderie virile²⁰⁹⁹. Dans sa correspondance et dans la pièce de théâtre qu'il offre à Juliette Achard, Bernstein se montre moins allusif. Il expose comme une évidence l'homosexualité ou la bisexualité d'Achard (cf. *supra* 1.1.4.2). Le goût de l'auteur du *Venin* pour les polémiques, professionnelles ou personnelles, invite à la prudence, sur ce point comme sur le fait qu'Achard lui confiera la mise en scène de la seule de ses pièces prenant pour thème central l'homosexualité et la bisexualité : *Adam*. Dans plusieurs autres pièces, ce thème surgit plus fugitivement. L'homosexualité féminine est rarement évoquée mais avec une relative gravité : la reine de *Malborough...*, amoureuse de l'héroïne, dédaigne l'époux de cette dernière quand il tente de séduire sa souveraine²¹⁰⁰. Le temps d'une scène, *La Vie est belle* (1928), *Savez-vous planter les choux ?* (1947) ou *Gugusse* (1969) exploitent le potentiel comique et/ou troublant de l'homosexualité masculine²¹⁰¹, tandis que *La Polka des lampions* (1961) est une adaptation musicale de *Certains l'aiment chaud*. Un passage de *l'Hommage à Chaplin* propose une variation sur *Mademoiselle Charlot* (1915) :

Charlot, déguisé en Mademoiselle d'Apache se risque d'apparaître derrière le buisson. On voit bien qu'elle voudrait échapper aux yeux du militaire mais trop tard, il a « mordu » et s'approche d'elle pour flirter. Il devient très entreprenant, – c'est un grand danger. Mlle Charlot, très gênée, se défend le plus possible, cache sa moustache derrière un mouchoir de dentelle et en joue.

De loin, musique militaire qui s'approche lentement.

*Enfin Charlot a compris qu'il est bien compliqué de porter des vêtements de femme, il faut changer cela*²¹⁰².

Au cinéma, l'adaptation du *Message* transpose habilement l'homosexualité latente du personnage de Gilbert, voire de sa relation avec Nicolas, justifiant les éloges d'Henry Bernstein. Il salue la réussite d'une entreprise conduite par un confrère qui lui apparaît bien informé sur le sujet (cf. *supra* 5.2.2.1). En définitive, c'est en optant pour un traitement souterrain davantage que pour la reprise des stéréotypes, qui l'enlisse dans la convention, que Marcel Achard traite avec le plus de subtilité de l'homosexualité, de la bisexualité ou de l'amitié amoureuse (qui ne suppose pas nécessairement une attirance sexuelle). Après que

²⁰⁹⁹CHEVALIER M., photographie envoyée à Achard avec ce mot : « À Cannes. En train de jouer au boule avec deux de tes mignons ». Non datée (entre 1933 et 1935 ?). BnF, fonds Achard, Correspondance C. JEANSON H., lettre envoyée à Achard : « Tu n'as pas près de toi Steve Passeur. Alors, quelle idée d'aller à Arcachon si tu ne veux pas de pédéraste derrière toi. » Non datée. BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (1), Jeanson correspondance (1). PASSEUR S., lettre à Achard datée du 2 juillet 1932, s'ouvrant sur la formule « chère petite Marceline », utilisée par Achard lui-même pour signer certaines de ses lettres à Juliette (cf. *supra* 1.3.3.1). BnF, fonds Achard, Correspondances Steve Passeur Henri Jeanson (2).

²¹⁰⁰ACHARD M., *Malborough...*, I, 6 et 7, p. 13-16.

²¹⁰¹ACHARD M., *La Vie est belle*, III, 3, p. 249 ; *Savez-vous planter les choux*, I, p. 34. *Gugusse*, I, p. 76-77.

²¹⁰²Id., *Hommage à Chaplin*, 1952 (?), p. 4.

Sylvestre a quitté La Belle Marinière, Pierre écrit pour lui demander de revenir. Il en rend compte dans son livre de bord, devenu journal intime (38 min.) :

Il y a trois mois que Sylvestre est parti. Je lui écris qu'il revienne pour faire plaisir à M...

Sa main se suspend : M comme Marinette, Mique ou Moi-même ? Après avoir réfléchi quelques instants, il opte pour le moins compromettant des choix : le deuxième.

8.1.3 Patriarcat en crise : Raimu

8.1.3.1 Pères ambivalents : *Gribouille* (1937)

Noël Burch et Geneviève Sellier, après Ginette Vincendeau²¹⁰³, ont signalé l'importance du schéma patriarcal et le traitement équivoque qu'en proposent les auteurs français dans le cinéma des années trente, où dominent simultanément une banalisation et un déni du fantasme incestueux, refoulement succédant au trouble généralisé des années vingt²¹⁰⁴. Une part importante des films produits pendant cette période²¹⁰⁵ évoquerait les relations ambiguës entre une jeune fille et un patriarche, père biologique ou symbolique. Trois figures peuvent être distinguées selon que ce père est « tranquille », « sacrifié », ou « indigne ». Or, la « communauté d'hommes-cinéastes²¹⁰⁶ » défendant un pouvoir patriarcal fragilisé par une série d'avancées législatives favorables aux femmes, intègre également des producteurs, des scénaristes et des acteurs dont l'intervention est déterminante.

Raimu est l'interprète typique de la figure du « père tranquille », dont le pouvoir doit être conforté. Sa collaboration avec Achard débute en 1937 avec *Gribouille*, illustration exemplaire de l'ambivalence du schéma incestueux. La figure du « père tranquille », statistiquement en déclin depuis le milieu des années trente, y est associée au désir incestueux (tous ses proches le soupçonnent d'être l'amant d'une jeune fille dont il se déclarera le père adoptif) et à son désaveu, qui porte également sur l'origine étrangère de sa protégée. La profonde ambiguïté du film, informant toute sa structure jusqu'à la conclusion où le père assomme la belle étrangère avec une statuette de Jeanne d'Arc, ainsi que son caractère problématique (s'agissant non seulement de cette conclusion ouverte mais, de manière générale, du rôle interprété par Raimu), ont été mis en évidence par Burch et Sellier²¹⁰⁷. Tout juste négligent-ils le rôle du scénariste-dialoguiste. Or, il est important pour ce film qu'il signe et dont il pose un certain nombre d'orientations fondamentales, qu'il s'agisse de l'affirmation du patriarche dans la première partie du film ou de l'exploitation consciente de l'ambiguïté des relations l'unissant à sa protégée dans la seconde : consciente car pointée successivement par la mère, le fils et le gendre, ce qui signale son caractère d'évidence. L'étrangeté de la conclusion découle sans doute de la contradiction inextricable entre cette évidence et l'impossibilité d'envisager la destitution du père. Par cette obscurité même, située au delà de raison, et par sa violence sacrificielle, destinée à éliminer du drame une figure (Natalie) concentrant autour d'elle autant de tensions contradictoires, cette fin correspond bien au « rituel, réactionnel et exorcisant, » visant au contrôle de la « femme nouvelle²¹⁰⁸ ». Avant

²¹⁰³VINCENDEAU G., « Daddy's Girls, Oedipal narratives in 1930s French films », *Iris*, n°8 (Cinéma et Narration 2), 1989.

²¹⁰⁴BURCH N., SELLIER G., *op. cit.*, p. 24.

²¹⁰⁵Près d'un tiers selon BURCH et SELLIER (*op. cit.*, p. 26), 8% selon CRISP (*Genre, Myth...*, p. 129).

²¹⁰⁶BURCH N., SELLIER G., *op. cit.*, p. 27.

²¹⁰⁷*Ibid.*, p. 38.

²¹⁰⁸*Ibid.*, p. 27 et 30.

cela, plusieurs scènes exploitent ces contradictions. L'une d'elles confronte l'accusation portée par le fils, incarnation de la jeunesse et de l'objectivité scientifique (il étudie la chimie), et sa dénégation par un front patriarcal associant le père et la mère (49 min. ►). Le conflit adopte ici une forme remarquablement simple et claire :

Entendant des pas, Camille emprunte l'escalier conduisant à l'appartement familial.

Camille. - *Jeanne ? C'est vous Jeanne ?*

Arrivé sur le palier, il rencontre son fils, Claude, en train de descendre l'escalier donnant accès à la chambre où loge Natalie.

Claude. - *Non. Ce n'est que moi.*

Camille. - *Ben, d'où viens-tu ?*

Claude, bafouillant. - *J'étais allé chercher mon... mon dictionnaire de chimie... que j'avais oublié dans la chambre de Mademoiselle Michalet.*

Camille. - *Oh ! C'est pas très convenable pour un jeune homme de se présenter dans la chambre d'une jeune fille à cette heure de la nuit.*

Claude. - *Hum ! Tu trouves sans doute que ce serait plutôt la place d'un homme âgé !*

Camille. - *Quoi ? Mais qu'est-ce que tu insinues ?*

Claude. - *Rien, rien...*

Camille. - *Ah, j'te demande pardon ! Explique-toi !*

Claude, après avoir jeté un regard derrière l'épaule de son père. - *Non. Je n peux pas : Maman est derrière toi !*

Camille. - *Et alors ! (Louise surgit derrière Camille.) Mais j'ai rien à cacher à ta mère, moi. Oh, tu as mauvais esprit mon garçon ! Si c'est ça ce qu'on t'apprend à l'école de chimie !*

Louise. - *Ton père a raison, Claude. Ta réflexion est tout à fait déplacée.*

Camille. - *Merci maman...*

Louise. - *Demande pardon à ton père !*

Camille. - *Non, non, il est trop grand, ça l'humilierait. J'aime mieux lui foutre une paire de calottes.*

Louise. - *Il ne faut pas lui permettre de penser de toi des choses pareilles. Allons, Claude !*

Claude (entre ses dents). - *Pardon, p'pa !*

Claude s'enfuit.

Camille. - *Dis-moi Louise : mais qu'est-ce que j'ai fait au bon dieu pour avoir une femme comme toi !*

Il l'embrasse sur les deux joues. Le couple s'éloigne. Fondu au noir. La séquence suivante s'ouvre par un gros plan sur la crèche : les membres de la Sainte famille sont déjà en place.

Le registre se veut théâtral, par l'importance accordée au dialogue, qui suscite les actions en jouant sur les ressorts de l'inconscient, au sein d'un cadre abstrait : les ténèbres, des escaliers reliant des espaces distincts (professionnel, parental, filial). La simplification éclaire crûment les rapports. Un champ-contrechamp suffit à souligner la disproportion des corps (le père massif/le fils frêle) tout en retardant l'apparition surprenante de la mère.

Appelant Jeanne/Natalie, le père rencontre son fils : quiproquo incestueux, puisqu'à la confusion entre le fils et la « fille » désirée se superpose la potentialité d'un inceste du « deuxième type²¹⁰⁹ ». Puis, Claude rebondit sur le reproche formulé par Camille, en pointant l'arbitraire du complément : « pour un jeune homme » se voit opposer son antithèse, « un homme âgé ». Ainsi est crûment formulé le conflit central dans le cinéma des années trente. La mère surgit à point nommé pour bloquer l'explicitation réclamée par le père, de manière irréaliste puisque son apparition semble suscitée par la réplique de Claude (« Maman est derrière toi ! »), qui la précède pour le spectateur. Le ressort vaudevillesque devient psychanalytique : la mère se place entre le fils et le père afin d'interdire au premier de « penser [du père] des choses pareilles », et sans doute pour enjoindre indirectement au second de rétablir l'ordre au sein de la famille. Le fils est ramené à son statut d'enfant : menacé d'une « paire de calottes », il fuit. Enfin, le parallèle introduit par le fondu au noir se veut humoristique, tout en soulignant la dimension métonymique de la famille Morestan et la nécessité d'en conserver les fondements, assimilés à ceux de la chrétienté.

Si la scène, et le film dans son ensemble, exploitent les ressorts de l'inconscient, sa construction soigneusement calculée paraît consciente, en cette fin des années trente où les auteurs prennent plus régulièrement leur distance avec les stéréotypes ayant dominé la décennie. Allégret, Achard et Raimu sont des hommes organisant ici un rituel patriarcal, mais suffisamment lucides pour intégrer, et souligner, sa dimension problématique, susceptible qui plus est d'être exploitée afin de renouveler le traitement d'un conflit familial *a priori* banal, et les personnages-types qui l'animent. *L'Étrange Monsieur Victor* (1938) puis *Noix de coco* (1939) se situent encore dans cette veine. Que Raimu ait continué de collaborer avec Achard à des projets éclairant plus vivement l'ambivalence latente de son personnage patriarcal ne doit donc pas nous étonner, ni être réduit à une alliance de circonstance.

8.1.3.2 *L'Étrange Monsieur Victor* (1938)

Envisager la part prise par Marcel Achard à l'écriture du film de Jean Grémillon n'est pas aisé. Le scénario d'Albert Valentin est d'abord adapté et dialogué par Charles Spaak. À la demande de Raimu, mécontent de cette première mouture, la société de production allemande UFA engage Achard afin qu'il en entreprenne la révision, pour trois semaines à compter du 29 octobre 1937 contre la somme de quatre-vingt-mille francs²¹¹⁰. « Le travail est dur, les distractions rarissimes. Et je n'aurai pas volé la faible somme d'argent que m'alloue la UFA » écrit-il depuis Toulon, où il collabore avec Grémillon, mobilisé par le tournage des extérieurs du film²¹¹¹. Inférieure aux standards américains, sa rémunération semble pourtant honorable en comparaison de ce qui lui est proposé en France quand il est le principal scénariste²¹¹². Lors

²¹⁰⁹Le concept d'« inceste du deuxième type », c'est-à-dire « consistant dans le partage d'un même partenaire sexuel par des consanguins » a été théorisé par Françoise Héritier : Nathalie HEINICH, « Françoise Héritier et l'inceste du deuxième type », 1994 : <http://40ans.ehess.fr/2015/03/04/1994-francoise-heritier-et-linceste-du-deuxieme-type/> [consulté le 3 mars 2019].

²¹¹⁰Contrat daté du 29 octobre 1937. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, *L'Étrange Monsieur Victor*.

²¹¹¹ACHARD M., photographie postale à J. Achard, envoi daté du 7 novembre 1937. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, *L'Étrange Monsieur Victor*.

²¹¹²En septembre 1941, soit quatre ans plus tard, son contrat avec Impéra prévoit une somme de cent mille francs pour l'adaptation et les dialogues de *Pétrus*. Dans l'intervalle, l'inflation s'élève à environ 30 %.

de la ressortie du film, en 1973, un pourcentage de 5% lui sera octroyé par le producteur Raoul Ploquin²¹¹³. Achard obtient pour une simple révision un salaire signalant l'importance de sa réputation, et peut-être de son intervention.

Pourtant, son nom n'apparaît pas au générique de la version sortie en 1938 : le communiqué de presse de la UFA attribue les dialogues au seul Spaak²¹¹⁴ ; en dehors de ses amis Henri Jeanson et Steve Passeur, aucun critique ne le mentionne. Il en est de même pour la version rétablie par Ploquin en 1973. Achard a pu souhaiter ne pas être crédité, comme le permettait son contrat avec la UFA précisant qu'il restait à se « mettre d'accord sur la signature du scénario et des dialogues, sur le générique et la publicité générale. » Peut-être a-t-il estimé que sa mission avait été celle d'un « dialoguiste-chirurgien », et non d'un auteur-scénariste. À moins qu'à l'issue du nouveau match l'opposant à son ancien adversaire, il ait refusé d'associer son nom à celui de Grémillon (cf. *supra* 7.1.2). Le film porte magistralement la marque du cinéaste²¹¹⁵, même s'il peut intégrer la trajectoire professionnelle d'Achard : Madeleine Renaud et Pierre Blanchar composaient déjà un couple d'amants tiraillés entre la passion amoureuse et la fidélité conjugale ou amicale dans *La Belle Marinière* (1932) ; Raimu un notable aux motivations troubles dans *Gribouille* (1937). Dans le film d'auteur porté par Grémillon, plusieurs des thématiques traitées régulièrement par Achard – la dualité masculine ou l'émancipation féminine – sont exploitées avec une clarté et une force inédites.

Trois versions du découpage technique se sont succédé. Les deux premières sont déposées à la BnF ; le film témoigne de la troisième, sensiblement différente. L'argument reste identique : Victor Agardanne (Raimu) est un commerçant toulonnais apprécié de sa communauté. Madeleine (Madeleine Renaud), son épouse, donne naissance à leur premier enfant. Or, le citoyen modèle pratique le recel. Quand Amédée (Georges Flamant), l'un de ses complices, le fait chanter, Victor l'assassine et laisse accuser Bastien Robineau (Pierre Blanchar), modeste cordonnier méprisé par son épouse, la belle Adrienne (Viviane Romance). Sept ans plus tard, Bastien s'évade et sollicite l'aide de Victor, l'un des rares à avoir pris sa défense. Victor l'héberge. Madeleine découvre la véritable identité de Bastien : une idylle naît entre eux. Divorcée, Adrienne a épousé un complice d'Amédée, Robert (Andrex), qui soupçonne la présence de Bastien dans l'appartement de Victor et le dénonce à la police. La véritable nature de Victor finit par être dévoilée... Au fil des réécritures, les aspects les plus conventionnels (aveu de Victor à ses proches, relation de plus en plus complice entre Bastien et le fils Agardanne, caractérisation sans nuance d'Adrienne, réduite dans la première version au stéréotype de la garce, fin mélodramatique...) ont cependant été évacués tandis que le protagoniste devenait plus complexe²¹¹⁶.

Où situer l'intervention d'Achard, dans la mesure où Geneviève Sellier la néglige tout en saluant le caractère décisif des évolutions apportées, en particulier dans la seconde partie du film ? Compte-tenu des délais alloués à la réécriture, il paraît vraisemblable qu'il soit parti de la deuxième version, ponctuée de nombreuses indications manuscrites attribuables à Grémillon (la comparaison des graphies ne laisse guère de doute à ce sujet) et constituant le dernier témoignage génétique, avant le film. La question reste posée de savoir si ces indications, portant sur le découpage et le dialogue, ne sont redevables qu'au réalisateur, constituent une amorce de réécriture conçue avec Spaak ou sont déjà le fruit de l'arrivée d'Achard. Pour l'heure, nous avons décidé de ne pas dissocier les modifications apportées à

²¹¹³PLOQUIN Raoul, lettre adressée à M. Achard, datée du 24 octobre 1973. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, L'Étrange Monsieur Victor.

²¹¹⁴Articles de presse. BnF, fonds Grémillon, JG 10 (005).

²¹¹⁵SELLIER G., chapitre 5, « L'Étrange Monsieur Victor ou l'éloge de l'ambiguïté », in Jean Grémillon, *Le cinéma est à vous*, p. 119-145.

²¹¹⁶*Ibid.*

partir du deuxième scénario. Comme Geneviève Sellier²¹¹⁷, nous considérerons que les annotations manuscrites qui y sont portées et les évolutions dont témoigne le film achevé renvoient à un troisième scénario dont aucune dactylographie n'a, pour l'instant, été retrouvée.

Contrairement aux attentes, les deux « professionnels de la parole²¹¹⁸ », Achard et Raimu, n'ont pas plaqué des mots d'esprit sur un dialogue jugé trop discret. Plusieurs des feux d'artifice verbaux les plus éclatants viennent de la première version du dialogue. Loin d'être gratuits, ils établissent dans les premières scènes (la vente du « cadre psychologique », la célébration de la naissance du jeune héritier²¹¹⁹) la verve du personnage éponyme, essentielle car elle concourt à son charisme et à son autorité. Il faut également faire la part de l'improvisation chez Raimu. Sans doute est-ce à l'acteur qu'il faut attribuer le développement de l'échange avec le petit Maurice Robineau (15 min.), ponctué d'onomatopées et de commentaires saugrenus absents du scénario²¹²⁰. La puérité du protagoniste contraste d'autant mieux avec la révélation, immédiatement consécutive, de ses activités criminelles. De même, quand une didascalie précise que Victor « invente laborieusement²¹²¹ » la fiction destinée à dissimuler la véritable identité de Bastien, elle inspire son interprète qui truffe le dialogue de lapsus et détails cocasses de son invention (64 min.). L'art du bateleur participe de la vérité du personnage. *A contrario*, plusieurs mots d'esprit forgés par Spaak, parfois attribués à des figures secondaires, ont été supprimés. C'est le cas d'une réplique d'Amédée destinée à séduire la belle Adrienne. « Le meilleur dans la vie, c'est le superflu... Il y a toujours des mots qu'on aimerait entendre » est rayé directement sur la deuxième continuité afin d'être remplacée par une réplique banale (« ce serait dommage²¹²² »). De même, le dialogue liminaire, qui exploitait une polysémie comique sans lien direct avec l'action²¹²³, disparaît au profit d'une scène évoquant le cambriolage annoncé en ouverture. De manière générale, l'ultime réécriture resserre le drame autour de l'action centrale, donc autour du protagoniste qui en est l'agent : elle profite au film en même temps qu'à son interprète principal. En dehors du dialogue initial, plusieurs digressions s'évaporent : portions de scène précédant l'arrivée de Raimu ou suivant son départ²¹²⁴ ; présentation du nouveau-né aux portraits des ancêtres Agardanne²¹²⁵ ; réparation des souliers de ce dernier par Bastien²¹²⁶...

Si la première partie du film bénéficie de ce resserrement, c'est la seconde qui concentre le plus grand nombre de modifications décisives. Pour l'essentiel, la relation entre Bastien et Madeleine est solidement établie dès la deuxième version du scénario, avec la décision de les laisser ignorer la duplicité de Victor : leur amour réciproque se teinte d'un sentiment de culpabilité qui ne s'évapore que lorsque Bastien découvre, *in extremis*, la véritable nature de son hôte. Or, cette ultime confrontation est absente du film, choix audacieux puisqu'elle prive le spectateur d'une scène attendue, mais justement trop attendue. Achard et Grémillon lui ont substitué une scène inédite (83 min.). Alors qu'il s'apprête à fuir, Bastien ne croise plus Victor mais Madeleine. C'est à elle qu'il confesse le mélange de désir et de culpabilité qui le ronge, et

²¹¹⁷*Ibid.*, p. 121.

²¹¹⁸*Ibid.*

²¹¹⁹Découpage technique de *L'Étrange Monsieur Victor*, première version, p. 11-15 et 18-27. BnF, fonds Grémillon, 4-COL-55 (10, 1).

²¹²⁰Découpage technique de *L'Étrange Monsieur Victor*, deuxième version, p. 25-27. BnF, fonds Grémillon, 4-COL-55 (10, 2).

²¹²¹*Ibid.*, p. 77.

²¹²²*Ibid.*, p. 17.

²¹²³*Ibid.*, p. 2.

²¹²⁴*Ibid.*, p. 4-5 et 8.

²¹²⁵*Ibid.*, p. 11-12.

²¹²⁶*Ibid.*, p. 87-89.

non plus à son mari. Certains arguments ou répliques sont repris, mais avec d'autres enjeux : « J'ai voulu te prendre ta femme... Est-ce que tu me le pardones ça ? [...] Et je veux encore te la prendre²¹²⁷ » constituait une confession située dans le champ conventionnel de la solidarité masculine menacée par les histoires de femmes ; déplacée dans le champ amoureux, la réplique « Je lui dois tout et j'ai voulu lui prendre sa femme... Et je voudrais la lui prendre encore » initie un ultime duo sentimental et douloureux. Il prolonge la célèbre scène des volets au cours de laquelle Bastien et Madeleine se sont avoué leur amour (79 min.), quant à elle sensiblement modifiée au cours de l'ultime réécriture²¹²⁸.

Plus que la présentation du commerçant hâbleur et malhonnête dans la première partie ou que les scènes sentimentales dans la seconde, ce sont surtout les affres du criminel qui ont imposé un nombre important d'interventions, à partir de diagnostics dont certaines parties du deuxième scénario conservent le témoignage.

La première de ces séquences relate l'arrivée chez Victor de Bastien, juste après son évasion du bagne (56 min. ►). Dans la première version, le commerçant avouait au fugitif la vérité avant de négocier sa protection ; Madeleine, dissimulée derrière une cloison, entendait tout²¹²⁹. L'aveu disparaît de la deuxième version. Entièrement revu, son contenu demeure pourtant insatisfaisant. Le hasard présidant à la rencontre du vrai et du faux coupables est si peu vraisemblable qu'il suscite chez Victor un constat – « tu n'avais vraiment aucune raison particulière de m'attendre là ? » – souligné manuscritement lors de la révision²¹³⁰. Pour y remédier, est établi un « schéma de la scène » annoté directement sur le scénario (cf. doc. 47 : page 69) :

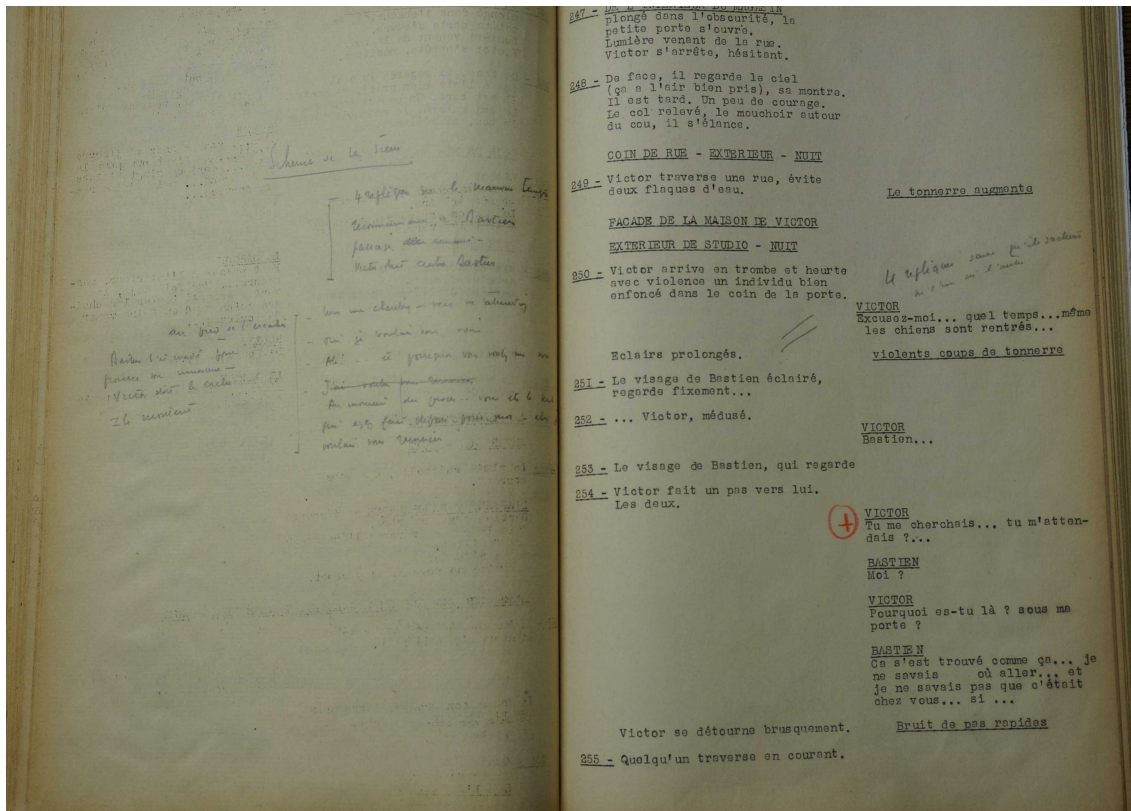
	<i>4 répliques sans qu'ils sachent rien l'un de l'autre</i>
	<i>4 répliques sur le mauvais temps</i>
	<i>Recommandation de Bastien</i>
	<i>passage du commi[ssaire ?]</i>
	<i>Victor fait entrer Bastien</i>
<i>Au pied de l'escalier.</i>	<i>- Vous me cherchiez – vous m'attendiez</i>
<i>Bastien s'est évadé pour prouver son innocence -</i>	<i>- Oui je voulais vous voir</i>
<i>Victor doit le cacher</i>	<i>- Ah ! ... et pourquoi vous voulez me voir</i>
<i>[?] monsieur -</i>	<i>- J'ai voulu vous rencontrer</i>
	<i>Au moment du procès... vous êtes le seul qui avez fait déposé [sic] pour moi – alors je voulais vous remercier.</i>

²¹²⁷*Ibid.*, p. 107.

²¹²⁸*Ibid.*, p. 100-102. SELLIER G., *op. cit.*, p. 11 et 142.

²¹²⁹Découpage technique de *L'Étrange Monsieur Victor*, première version, p. 159-173.

²¹³⁰Découpage technique de *L'Étrange Monsieur Victor*, deuxième version, p. 70.



Doc. 47 : découpage technique de *L'Étrange Monsieur Victor/Expiation*, deuxième version (p. 69) : le retour de Bastien.

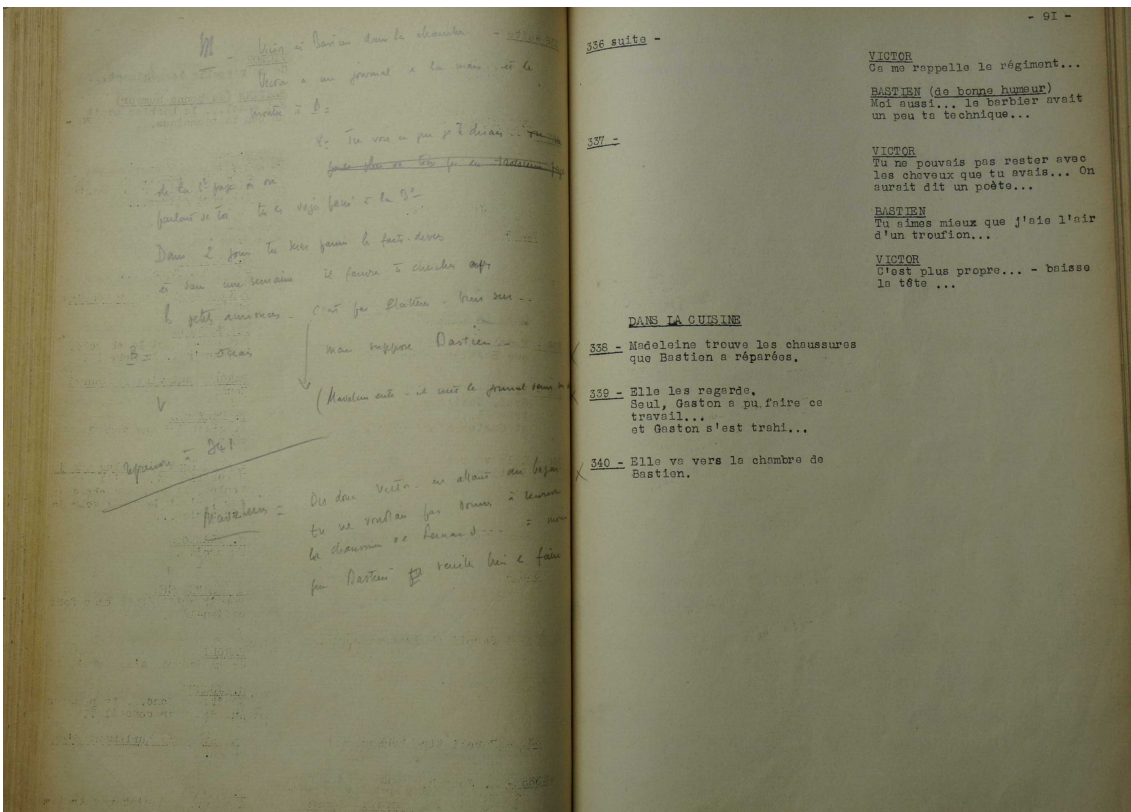
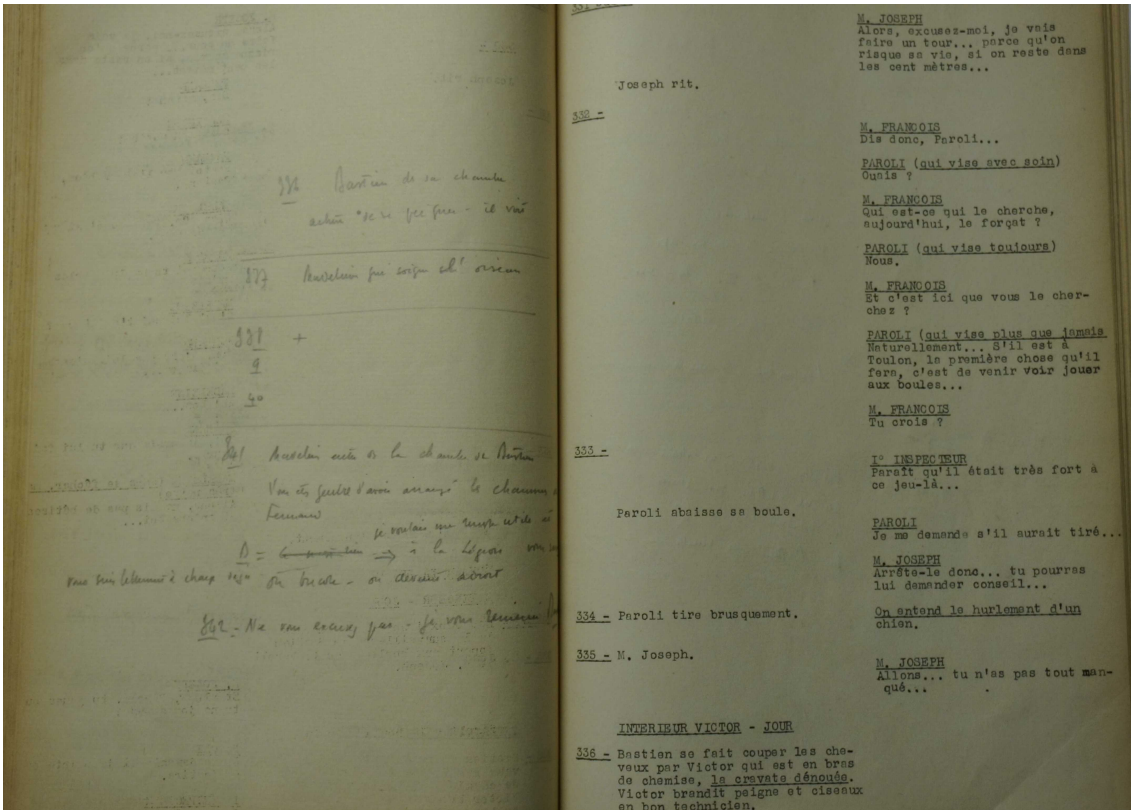
La révision retarde la reconnaissance de Bastien par Victor, mais aussi le passage du quotidien au drame, tout en approfondissant une thématique centrale : la dialectique de l'opacité et de la transparence, du secret et de l'aveu, dont découle celle de la trahison et de la loyauté. Le fait que Victor ait été le seul à prendre la défense de Bastien accentue son ambivalence, fournit une explication plausible à leur rencontre puis justifiera que l'évadé soit écartelé entre son amour pour Madeleine et sa reconnaissance pour son « bienfaiteur ». La réplique « J'ai voulu vous rencontrer » est notée puis rayée, car trop ambiguë : elle laisse envisager que Bastien ait établi un lien direct entre sa condamnation et le commerçant. Dans le film (56 min.), Bastien déclare « Parce que j'ai quelque chose à vous demander », assignant à Victor un clair rôle d'adjuvant. Une fois établi ce qui justifie la rencontre, les composantes de la scène sont plutôt redistribuées que réinventées, ce que démontre la comparaison entre les deux dernières versions du scénario. Nous avons biffé les thèmes supprimés dans la première colonne, mis en gras les nouveaux dans la seconde :

Deuxième version du scénario	Troisième version (annotations et film)
<p>[porche] [appartement] Une rencontre de hasard. (p. 69-70)</p> <p>Le bain ne l'a pas changé : « On m'avait dit que la Guyane, c'était terrible... » (p. 71)</p> <p>Ses relations avec Victor avant son arrestation.</p> <p>« Sept ans, c'est tout de même pas si long que ça./Oui, enfin, ça dépend pour qui. »</p>	<p>[porche] Rencontre. [escalier]</p> <p>Victor a déposé en sa faveur.</p> <p>Bastien souhaite revoir son enfant.</p> <p>Il a eu le temps de s'interroger sur la nature du vrai coupable.</p> <p>Bastien doit avoir soif et faim.</p> <p>« Victor. - Il y a encore des honnêtes gens tout de même. »</p>

<p>Invitation à manger et à boire. Les risques pris par Victor qui, en l'accueillant devient « receleur ». Remariage d'Adrienne. (p. 72) Bastien a eu le temps de s'interroger sur la nature du vrai coupable. Bastien souhaite revoir son enfant. Victor s'est occupé d'elle et de leur enfant. (p. 73) Sa certitude de l'innocence de Bastien : « L'histoire Robineau, c'est l'affaire Dreyfus. » Bastien veut partir. La prime mise sur sa tête. (p. 74) Bastien pense que Victor ne l'accueille que pour le dénoncer. (p. 75) L'explication à fournir à Madeleine. Sa proposition de l'héberger, afin qu'il puisse revoir son enfant. (p. 76) Victor en aura assez et le dénoncera. « Logiquement, vous devriez vous en foutre... » « Si tu restes ici, il y a une chance que je sois un brave type et que tu puisses t'en tirer... » Aller réveiller Madeleine. (p.77)</p>	<p>Le bain ne l'a pas changé : « On m'avait dit que la Guyane, c'était terrible... » Ses relations avec Victor avant son arrestation. « Sept ans, c'est tout de même pas si long que ça./Oui, enfin, ça dépend pour qui. » [appartement] Invitation à manger et à boire. Les risques pris par Victor qui, en l'accueillant, devient « receleur ». Remariage d'Adrienne. Victor s'est occupé d'elle et de leur enfant. Sa certitude de l'innocence de Bastien : « L'histoire Robineau, c'est l'affaire Dreyfus. » Bastien veut partir. S'il est pris, l'enquête pourra reprendre. Sa proposition de l'héberger, afin qu'il puisse revoir son enfant. La prime mise sur sa tête. L'explication à fournir à Madeleine. « Logiquement, vous devriez vous en foutre... » « Si vous restez chez moi, vous avez des chances de vous en tirer. » Aller réveiller Madeleine.</p>
---	---

Le nouveau postulat de départ – Bastien est venu à la rencontre du seul de ses concitoyens en qui il garde confiance – infléchit la seconde partie de l'échange : la crainte que Victor le dénonce disparaît de ses répliques. Victor en est conscient. Il joue avec le feu en lançant « Il y a encore des honnêtes gens tout de même » ou « Votre complice ? Vous êtes rigolo, c'est amusant ce que vous dites. » Au final, la formulation du dilemme concluant leur échange connaît une évolution discrète, en fait primordiale: le pari de Bastien ne porte plus sur la nature de son hôte (« brave type » ou salaud) mais du monde. La complexification du dilemme est traduite spatialement : la deuxième version opposait la façade (de l'immeuble) à l'intérieur (de l'appartement). En situant une partie du dialogue dans l'escalier, la troisième version impose la traversée d'un espace intermédiaire tout en mettant en parallèle la remontée dans le passé (évoqué au cours de ce passage) et la montée vers l'étage.

Un décalage s'élargit. Seul le spectateur connaît la duplicité du commerçant tandis que Bastien hésite entre un pessimisme empirique – « Logiquement, vous devriez vous en foutre... » – et l'espoir qu'une générosité sans contrepartie existe en ce monde. La ligne dramatique devient ainsi plus nette et singulière, au point de décevoir certains critiques, comme ce sera le cas quand Hitchcock et ses scénaristes choisiront de privilégier, dans *Vertigo*, une focalisation spectatorielle en nous informant avant le protagoniste de la dualité de l'héroïne. Au fil des réécritures, Grémillon se refuse de plus en plus à exploiter l'effet de surprise ou les conflits dramatiques attendus afin de proposer, en s'appuyant sur ses scénaristes-dialoguistes, un suspense psychologique : le drame s'intériorise.



Doc. 49 : découpage technique de *L'Étrange Monsieur Victor/Expiation*, deuxième version (p. 90-91).

Les ajouts manuscrits notés par Grémillon portent aussi bien sur des répliques que sur des partis-pris de découpage. Achard a, quant à lui, été engagé pour modifier non seulement le dialogue mais également le « découpage actuel²¹³¹ ». De plus, il se déplace jusqu'à Toulon pour intervenir, ce qui suppose que la recomposition visuelle et verbale fut collégiale, et donc plurielle puisque le dialogue n'est pas envisagé indépendamment du traitement visuel. On sait, par ailleurs, l'importance accordée par Grémillon à la composition, musicale comme cinématographique.

Au delà de la relation entre les deux protagonistes, l'accent est désormais mis sur le rapport entre intérieur et extérieur, à travers le dialogue (Victor évoque la publicité faite dans la presse à l'évasion de Bastien, puis son exil vers la Suisse) et l'axe de prise de vue : la scène est filmée depuis l'extérieur, à travers la fenêtre encadrée par les volets. Tout en nourrissant des oiseaux en cage – métonymie transparente : elle est piégée dans un mariage et un appartement dont elle ne sort jamais ; mais la cage fait également écho au plan précédent, donc à la situation des deux hommes – Madeleine les regarde avec curiosité. Ses répliques confirment qu'elle est suffisamment fine pour comprendre seule ce qui se trame sans avoir besoin, comme dans la précédente version, d'un indice matériel. Enfin, elle ne perçoit plus Bastien comme un père de substitution (réparant les souliers de son fils, jouant avec lui) mais comme un partenaire désirable : les deux futurs amants sont vêtus de blanc, contrastant avec la tenue noire du mari, Victor...

Les scènes finales, inédites donc composées par Achard et Grémillon, prolongent ces enjeux, en soulignant la droiture des deux amants puis l'ambiguïté et la violence latente de Victor, sans détonner par rapport au reste de l'œuvre. Le trait spirituel surgit à bon escient, pour mieux frapper les esprits : la dernière réplique, dont Geneviève Sellier salue l'audacieuse amoralité²¹³² (« Tu avais de drôles de fréquentations ! ») signale Victor à son ami, l'inspecteur Paroli, qui vient de l'arrêter), est forgée quand intervient Marcel Achard. Cette discrétion, mise au service du film, justifie que ce dernier n'ait pas jugé indispensable de co-signer le dialogue de *L'Étrange Monsieur Victor* pas plus que celui du *Messenger*.

Ce renversement auctorial va de pair avec un traitement singulièrement brillant de motifs dont Achard aura pourtant régulièrement exploité l'ambivalence. Si la figure du père, à la fois « tranquille » et « indigne », demeure ambiguë, son traitement n'est plus confus, contrairement à *Gribouille* où la tension entre désir incestueux et dénégation était mise en lumière mais non résolue de manière satisfaisante. De même, le trajet des personnages féminins témoigne des difficultés posées par leur émancipation sans déboucher sur la soumission au masculin (*Jean de la Lune*), la dégradation morale (*Mistigri*, *L'Alibi*) ou leur mort effective ou suggérée (*Gribouille*, *Orage*, *L'Alibi*). Comme l'héroïne du *Déserteur*, Madeleine et Adrienne refusent d'être complices de la corruption sans le payer de leur vie ou de leur libre-arbitre. Grâce à la matière fournie par Albert Valentin, Charles Spaak et Jean Grémillon, Achard participe à un jeu dialectique complexe mais maîtrisé et lucide. Son dialogue, et ses enjeux, sont parfaitement encadrés au sein d'un collectif auctorial conduit par un auteur-réalisateur de premier ordre. Dans cette optique, *L'Étrange Monsieur Victor* est bien un film d'auteur, non parce que Grémillon en aurait créé toutes les composantes – dialogue, traitement visuel, musique, improvisations des acteurs... – mais parce qu'il a su exploiter les circonstances et les talents singuliers pour le bénéfice d'un film proposant un approfondissement dialectique des représentations dominantes (le père duplice, l'épouse modèle, la garce, le prolétaire dangereux...) au cours des années trente.

²¹³¹Contrat daté du 29 octobre 1937. BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris, *L'Étrange Monsieur Victor*.

²¹³²SELLIER G., *op. cit.*, p. 124.

8.2. Occupation

8.2.1 Hommes en crise

8.2.1.1 La faillite des pères

Longtemps absents ou secondaires dans les films des années trente écrits par Achard, les figures paternelles passent au premier plan grâce à Raimu. À partir de l'entrée en guerre, les pères biologiques laissent place aux pères de substitution. Le transfert parental était déjà en germe dans *Gribouille* et *L'Étrange Monsieur Victor* dans lesquels Raimu introduit au sein de sa famille l'enfant d'un autre (respectivement une orpheline russe et le fils d'un bagnard), et partant le désordre ou la corruption morale. Dans *Untel père et fils* (1940), *L'Arlésienne* et *Monsieur la Souris* (1942), il cesse d'être un père biologique pour n'être plus qu'un patriarche par défaut, marqué par la déchéance sociale (*Untel...*, *Monsieur la Souris*) et l'échec : à la fin de *L'Arlésienne*, le patron Marc ne parvient pas à empêcher le suicide de son neveu, Frédéric. Aucun de ces films ne fait explicitement référence au contexte historique ; tous témoignent pourtant d'une époque marquée par l'absence des maris – morts au combat, déportés, mobilisés par le STO ou passés dans la clandestinité – et par l'inquiétude qui en découle : l'éducation morale des fils ne risque-t-elle pas d'en pâtir²¹³³ ?

Aussi les personnages interprétés par Raimu tentent-ils tant bien que mal de pallier la disparition des pères, tout aussi absents dans les films où l'acteur n'apparaît pas : *La Belle Aventure* (1942) ou *Félicie Nanteuil* (1942-1945). Quand il n'est pas mort, le père est faible : l'oncle de l'héroïne de *La Belle Aventure* est dominé par son épouse autoritaire, qui gère les alliances et les cérémonies matrimoniales ; dans *Les Petites...* (1944), le père abandonné par son épouse peine à imposer son autorité. Du moins ces deux pères parviennent-ils *in extremis* à rétablir leur autorité face à une matriarche incarnant les conventions mondaines et sociales dans le premier film, face à une fille défiant ces mêmes conventions dans le second. Ce n'est plus le cas dans *Lunegarde* (1945), où l'autorité du patriarche (un militaire retraité) dissimule un secret lamentable confessé sur son lit de mort (64 min.).

Faute de figure paternelle stable, c'est à la grand-mère d'Hélène (Gisèle Pascal) qu'il revient, dans *La Belle Aventure*, de relancer la « fabrique de la virilité ». Dans cette seconde adaptation de la pièce éponyme (1913) d'Armand de Caillavet et Robert de Flers, l'aïeule relaie le vieux discours patriarcal en enjoignant aux époux avant la nuit de nocce : « Aimez-vous, comme on s'aimait autrefois, avant les automobiles. Vous, en protégeant et en guidant votre femme. Toi, en étant toujours tendre et docile. » Hélène acquiesce, attendrie : « Grand-mère, ma chère vieille grand-mère ! » Dans la nuit, la vieille dame pose sur le seuil de la chambre conjugale trois brins de romarin censés garantir que le premier enfant soit un garçon. Mais, découvrant qu'André (Louis Jourdan) a passé la nuit devant la porte de la chambre, elle enrage et lui lance : « Sachez-le, mon petit, un homme doit être un homme, et une femme doit être une femme !... Quelle génération ! » Troublé, André convainc alors Hélène de retourner avec lui dans la chambre. Ils sortent du champ : l'ombre de la porte qui se referme suggère que le rappel à l'ordre est suivi d'effet. Ironie comique : comme les deux amants se prétendent

²¹³³ECK Hélène, « Les Françaises sous Vichy – Femmes du désastre – citoyennes par le désastre ? », in THÉBAUD F. (sld.), *op. cit.*, p. 301.

mariés sans l'être effectivement, l'injonction patriarcale opère contre ses valeurs. La subversion demeure superficielle, néanmoins. Sous Vichy, l'importance accordée à la procréation impose un assouplissement des règles morales portant d'autant moins à conséquence que le couple finira par s'unir²¹³⁴.

Mort à la guerre, assassiné, abandonné, inefficace ou remplacé par des figures féminines, le père est éjecté de la dynamique narrative et du récit national. Le constat vaut, semble-t-il, pour l'ensemble de la production des années 1940 à 1944, reflet d'un contexte désastreux pour le patriarcat au sens large puisque Burch et Sellier envisagent « le patriarcat malade comme métaphore socio-politique²¹³⁵ ». Qui plus est, les pères défaits choisissent un représentant vieillissant et de plus en plus discrédité : le maréchal Pétain. À partir de 1942, Marcel Achard lui-même se compromet en collaborant avec ce patriarcat en faillite. Tout juste faudrait-il nuancer ce constat en notant que l'émergence de la figure du père maternant, dont témoigne *Les Petites du quai aux fleurs*, permet de revaloriser celle du père châtré²¹³⁶. Le film a été écrit après qu'Achard a quitté le COIC, dans un contexte où le régime pétainiste se durcit et où sa compromission apparaît de plus en plus clairement aux yeux de l'opinion : alors que le vieux patriarche agonise hors-champ, les jeunes protagonistes s'en moquent littéralement.

8.2.1.2 À cause d'une femme...

En l'absence des hommes, le quotidien des femmes restées en arrière semble peu évoqué, à tel point que ce serait « *Félicie Nanteuil* qui reflète le mieux les aspects les plus sordides de la vie de ces veuves de guerre²¹³⁷ ». La mère de Félicie demeure pourtant un personnage secondaire. L'intrigue exploite surtout l'incompatibilité entre l'ambition professionnelle et les amours de l'héroïne, qu'échouent à conquérir les deux protagonistes masculins : Robert de Ligny se console en épousant une femme appartenant à sa classe sociale mais Aimé Cavalier se donne la mort. C'est encore la mort qui conclut le parcours des personnages interprétés par Louis Jourdan dans *Parade en sept nuits* et *L'Arlésienne*, où il se suicide à cause d'une femme. Dans les films créés par Achard et Allégret pendant l'Occupation, des hommes fragiles ne cessent d'être poussés au désespoir par des femmes fortes, interprétées à trois reprises par Micheline Presle.

8.2.2 Micheline Presle : dangereuse

indépendance féminine (1940-1945)

L'ambivalence caractérisant les personnages interprétés par l'actrice, dans les films (*Parade en sept nuits*, *La Belle Aventure*, *Félicie Nanteuil*) et la pièce (*Colinette*) écrits à son intention par Achard entre 1940 et 1945 n'est pas nouvelle. Elle hérite de la conception essentialiste des genres. Ceci étant, son évolution – par rapport aux figures interprétées avant-guerre par Madeleine Renaud puis Michèle Morgan – peut être mise en relation avec le contexte historique et idéologique de Vichy. Ce régime autoritaire plutôt que totalitaire (du moins à ses débuts), fondamentalement mais non systématiquement conservateur²¹³⁸, déplace les enjeux contradictoires entre lesquels sont tiraillées les figures féminines. Substituts ou refuges pour

²¹³⁴GARCON F., *De Blum à Pétain* (1984), Paris, Éditions du Cerf/Corlet Publications, 2008, p. 85-94.

²¹³⁵BURCH N., SELIER G., *op. cit.*, p. 92.

²¹³⁶*Ibid.*, p. 163-165.

²¹³⁷*Ibid.*, p. 120.

²¹³⁸ECK Hélène, *ibid.*, p. 287.

une virilité en crise, sans pour autant que soit envisagée l'abolition de la répartition traditionnelle des sexes, elles imposent une vigueur et un naturel rompant avec la coquetterie discréditée d'avant-guerre, ou incarnent des effigies nationales sacrificielles²¹³⁹. Pendant l'Occupation, les créations (*La Reine morte* ou *Antigone*) et reprises dramatiques confrontant un patriarcat discrédité à une femme forte se multiplient, au même titre que les pièces consacrées à Jeanne d'Arc²¹⁴⁰. Dans *Félicie Nanteuil*, Félicie rêve d'interpréter son rôle, annonce de sa quête tragique d'émancipation. À la même époque, la protagoniste éponyme de *Mademoiselle de Panama* (1942) est une effigie nationale plus solide que ses partenaires masculins²¹⁴¹. La censure interdira son adaptation cinématographique, jugée nationaliste.

Cette pièce constituerait, selon Burch et Sellier²¹⁴², une exception à la misogynie prégnante des représentations féminines forgées par les écrivains pendant l'Occupation. Y échapperaient plus régulièrement les représentations théâtrales et, surtout, cinématographiques, censées être davantage en phase avec la conscience collective. Il faut alors s'étonner que les rôles écrits par Achard pour Presle n'exploitent sa pétulance que pour en souligner le caractère potentiellement destructeur pour ses partenaires masculins, voire pour elle même. Ni frivole, contrairement aux personnages incarnés par Renaud dans la première moitié des années trente, ni fragile, à la différence de ceux écrits pour Morgan dans la seconde, elle incarne une féminité forte, passionnée, directe jusqu'à la brutalité : dans *Parade...*, *Félicie Nanteuil* et *Colinette*, son personnage rompt brutalement avec son amant, provoquant son suicide dans les deux films, sa folie passagère dans la pièce ; dans *La Belle Aventure*, comédie boulevardière plus légère, elle couvre d'abord le pauvre Valentin (Claude Dauphin) de son mépris avant de se laisser séduire. Cette insolence succède à celle de Darrieux, en retrait pendant cette période. Refusant la passivité pour mieux imposer ses choix, elle est « terriblement féminine [...] avec des côtés de garçon manqué²¹⁴³ » : la description du personnage créé spécialement pour l'actrice dans *Colinette* montre qu'elle emprunte à la garçonnette moins son apparence androgyne qu'un dynamisme et une franchise traditionnellement associés à la virilité.

Dans les quatre œuvres composées pour elle, l'auteur varie les formules exploitant son aisance à passer de l'ingénuité à la passion ou de la vivacité (proche parfois de l'agressivité) à l'abandon. Avec son extraversion, cette plasticité la prédispose aux rôles de comédienne, ou du moins de femme théâtrale : fausse épouse dans *La Belle Aventure*, fausse femme fatale dans *Colinette*²¹⁴⁴, enfin vraie comédienne dans *Félicie Nanteuil* qui prolonge, comme *La Comédie du bonheur* (1940) de Marcel L'Herbier, la réflexivité pirandellienne. Pourtant, un hiatus persiste entre l'humanité de ses personnages (tendres, parfois menacés par le doute ou le remord derrière leur apparente assurance) et le danger qu'ils représentent pour les hommes qui les désirent, entre la prise en compte de leur subjectivité et leur fonction objectivement (ou structurellement) destructrice. Ce hiatus était déjà présent dans les personnages écrits pour Michèle Morgan, néanmoins plus évanescents et moins insolents.

Par conséquent, cette insolence juvénile participe à la fois au charisme et au caractère menaçant, pour les hommes comme pour la société patriarcale, des héroïnes créées par Achard, Allégret et Presle. L'actrice conserve au demeurant un excellent souvenir de cette

²¹³⁹ECK Hélène, *ibid.*, p. 287-300.

²¹⁴⁰SOULARD Maryse, FAVIER Marc, « Du traumatisme de la guerre au théâtre engagé (1940-1949) », in Viala A. (sld.), *op. cit.*, p. 463-466.

²¹⁴¹ACHARD M., *Mademoiselle de Panama*, p. 8 et 89.

²¹⁴²BURCH N., SELLIER G., *op. cit.*, p. 17.

²¹⁴³Achard M., *Colinette*, p. 163.

²¹⁴⁴*Ibid.*, p. 227-228.

association importante dans sa carrière²¹⁴⁵. Une appréciation plus large de sa *persona* gagnerait à embrasser les films de la même période, en particulier le corpus, relativement cohérent, associant Presle à L'Herbier. En effet, il s'intéresse à la construction d'une féminité perçue à travers le prisme de l'imaginaire masculin : *La Comédie du bonheur* (1940), *Histoire de rire* (1941) et *La Nuit fantastique* (1942).

À la fois désirable et suspecte dans les films du trio Achard-Presle-Allégret, tous produits pendant l'Occupation, l'indépendance des personnages interprétés par la comédienne sera envisagée plus positivement dans les films d'après-guerre, écrits par d'autres : *Falbalas* de Jacques Becker²¹⁴⁶ ; *Boule de suif* (1945) de Christian-Jaque ; *Le Diable au corps* (1947) de Claude Autant-Lara²¹⁴⁷ ; *L'Amour d'une femme* (1954) de Jean Grémillon²¹⁴⁸. Cette indépendance chèrement acquise paraît désormais essentiellement désirable et ne susciterait pas le drame sans l'intervention d'un protagoniste masculin bloqué à un stade archaïque, donc immature, machiste ou névrosé. Dans ces films refusant la recrudescence misogyne d'après-guerre, le regard s'est déplacé pour mettre en lumière le caractère problématique, et parfois douloureux pour l'homme lui-même, de la perception masculine de l'indépendance féminine plutôt que de cette indépendance en elle-même. Ce déplacement, déjà en germe dans les films écrits pour Morgan avant-guerre, disparaît en revanche du premier des films associant Achard, Allégret et Presle, informé par l'inquiétude de ses auteurs face à l'évolution des rôles genrés consécutive à la débâcle de 1940.

8.2.3 Parade en sept nuits (1940)

Commencé avant l'exode de juin 1940, le tournage de *Parade en sept nuits* a repris en mars 1941, en zone libre. Le film, inspiré très librement d'un conte édifiant de Francis Jammes²¹⁴⁹, comporte non pas sept mais cinq sketches, aux thèmes et enjeux disparates, reliés par le chien Pipo. Adopté par les protagonistes successifs, il relate ses mésaventures à ses compagnons canins, emprisonnés avec lui dans une fourrière municipale. Seuls les premier et troisième sketches ont été écrits par Marcel Achard.

Le troisième sketch reprend le personnage de l'inspecteur Calas (Jules Berry succède à Louis Jouvet), apparu dans *L'Alibi* puis dans une suite qui n'avait pas dépassé le stade du synopsis. Il joue sur les variations de point de vue et de canal perceptif dans le cadre d'une enquête. La scène du crime est d'abord rapportée par un témoin sourd. Privée de dialogue, l'image se révèle trompeuse puisqu'elle incrimine le frère de la victime (Jean-Louis Barrault). Heureusement, un nouveau témoignage, énoncé cette fois par un témoin qui a également entendu et non simplement vu la scène, révèle l'identité de l'assassin (un associé de la victime). Ce dernier confirme sa culpabilité grâce à un troisième témoignage essentiellement auditif. Le sketch offre donc une récapitulation schématique et ludique des tensions à l'œuvre, au cours des années trente, entre les registres visuel et verbal. Dans le scénario, ce jeu était d'autant plus clair que les trois protagonistes – la victime, le faux coupable et l'assassin – étaient frères : frères ennemis comme le cinéma muet, le cinéma parlant et le théâtre...

C'est une autre synthèse, tournée à la fois vers le passé et vers le présent, qu'offre le premier

²¹⁴⁵PRESLE Micheline, émission « A voix nue », troisième d'une série de cinq entretiens conduits par Serge Toubiana pour France Culture, 11 mai 2005 : <https://www.franceculture.fr/cinema/micheline-presle-le-diable-au-corps-jetais-en-larmes-je-trouvais-ca-magnifique>.

²¹⁴⁶BURCH N., SELIER G., *op. cit.*, p. 203-208.

²¹⁴⁷BURCH N., « Cinéma, politique et ressentiment masculin », in KRAKOVITCH O., SELIER G. (sld.), *op. cit.*, p. 97-101.

²¹⁴⁸SELIER G., *op. cit.*, p. 269-288.

²¹⁴⁹JAMMES Francis, *Pipe, Chien* (1933), Bordeaux, Le Festin, 2016.

sketch. Prenant prétexte de l'ouverture du roman de Jammes, située dans un cirque dont le chien s'évade dès la deuxième page, Achard invente une fable qui revient aux origines de son œuvre et marque une curieuse régression dans la représentation des rapports de genre. De ce recul, le scénario et les dialogues suffisent à mesurer l'importance, même si Marc Allégret les sert habilement. La seconde moitié du court métrage se déroule dans un cirque : la transposition des jeux de l'amour et du hasard sur une piste circassienne rappelle inévitablement *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923), premier succès d'Achard au théâtre, et sa représentation distanciée des rapports amoureux et sociaux. La reprise, néanmoins, est amère, ajoutant une misogynie et une fin tragique absentes de l'original.

L'avertissement liminaire le signale d'emblée : « Et c'est à cause d'elle que tous les malheurs sont arrivés... » prévient le chien-narrateur (9 min.). Lui fera écho, dans le dernier segment du film, le commentaire d'un autre chien alors que Pipo est sommé d'expliquer comment il est arrivé dans la fourrière : « à cause d'une chienne, bien entendue » (87 min.). Elle, c'est Irène (Micheline Presle), bourgeoise et catholique ; lui, Freddy (Louis Jourdan), amant rare puisque les quatre amies d'Irène s'étonnent qu'il ne soit ni laid, ni vieux ! Le schéma « incestueux » père-fille demeure prégnant dans le contexte de la mobilisation. Cette communauté féminine est soudée par le serment des « amazones » tandis que l'amant solitaire, bien qu'il appartienne à la communauté masculine des clowns, ne peut compter que sur l'indéfectible fidélité de son chien.

Pressé par le temps – « aujourd'hui c'est trop tôt, mais demain ce sera trop tard » – Freddy doit faire un aveu à Irène, afin que leur amour soit fondé sur une absolue sincérité (11 min. ►). Une urgence similaire régissait la prière adressée par le protagoniste du *Déserteur* à sa fiancée, même si la guerre n'est jamais explicitement évoquée dans le sketch. La scène prend place dans un décor bucolique, loin de la ville associée aux conventions et des crises contemporaines. Le badinage des amants recycle le vieux paradoxe imposant de constater l'aporie du discours amoureux pour mieux en renouveler la nécessaire expression grâce au flou, à la négation et au silence :

Freddy. - C'est tellement important, et aussi tellement vrai, tellement certain. Demain, ce ne pourra pas être plus vrai, ni plus sûr !

Irène. - Voyons : ne bafouillez pas comme ça ! Dites ce que vous avez à dire. Carrément.

Freddy. - Mais on ne peut pas dire carrément. Personne n'a jamais pu le dire carrément. Parce qu'on a toujours trop peur de dire une bêtise.

Irène. - Est-ce que c'est ce que je crois ?

Freddy. - Probablement.

Irène. - Une chose pour la vie ?

Freddy. - Oui !

Irène. - Une chose qu'il faudra que je dise à ma mère... Une chose que vous n'avez jamais dite à une autre femme !

Freddy. - Voilà ! C'est ça !

Irène. - Eh bien, ce n'est pas trop tôt !

Freddy. - Tant mieux !

Irène. - Je pensais que vous l'auriez déjà dit hier !

Freddy. - Ah non ! Pas hier. Hier ç'aurait été [inaudible]

Irène. - En tout cas aujourd'hui c'est très bien.

Freddy. - Et vous ?

Irène. - Quoi moi ? Puisque je n'ai rien dit, c'est que j'ai répondu.

En contournant l'aveu afin d'en dessiner les contours – grâce à la succession des pronoms indéfinis, des périphrases vagues et des esquives –, le dialogue accroche une première convention : Irène devra en référer à sa mère, représentante des communautés féminine et bourgeoise. Le scénario confond ces deux communautés, réservant au seul protagoniste masculin une position anti-conventionnelle. D'ailleurs, Irène tient à présenter Freddy à « [s]es inséparables » amies. L'une d'elle reconnaît l'amant et révèle sa véritable identité. Freddy est un clown et non un châtelain, contrairement à ce dont Irène s'était persuadée : clown raillé car associé à l'humiliation scénique et au déclassement social. Pensant avoir été abusée, Irène le quitte. Ses amies la couvrent de sarcasmes, puis promettent de la venger : le fondu au noir associé au serment en souligne la solennité programmatique (16 min.). À l'issue d'une répétition chorale féminine, elles convainquent Irène d'écrire, sous leur dictée, une lettre à l'amant abandonné, en la mettant au défi de respecter son serment d'amazone, c'est-à-dire de femme libre et capable de blesser l'offenseur. À rebours du discours spontané de l'amant, la lettre est soigneusement pesée pour piéger son destinataire. Elle lui fixe rendez-vous au cirque sous le prétexte d'une réconciliation : « on n'attrape pas les mouches avec du vinaigre ! » commente l'une des amazones. En l'occurrence, un soupçon de parfum féminin aspergé sur la missive parachève le piège ! Après *Jean de la Lune*, la fleur artificielle demeure la métaphore de la féminité.

Le piège se concrétise dans un dispositif circassien (23 min. ►). Les amazones prennent place autour de la piste afin de se délecter de l'humiliation de l'amant, clown candide qui se maquille sans avoir conscience de la duplicité de celle qu'il aime, et dont l'avertit pourtant l'écuycère. Grimé, Freddy déclare publiquement ses sentiments à Irène. L'alternance des champs-contrechamps confronte les visages : le clown amoureux et grotesque fait face à la bourgeoise catholique (une croix brille à son cou), filmée en plongée et troublée par l'aveu. Surgissent alors les acrobates masculins qui déploient autour du clown une parade parodique. Tous les spectateurs applaudissent, hormis Irène. Pendant l'entracte, ses amies devinent son trouble et ironisent : rêve-t-elle d'un voyage de noces en roulotte ? Veut-elle se rendre « grotesque » ? Tirillée, Irène quitte ses amies, dont elle dénonce la méchanceté, afin de retrouver Freddy qui a abandonné ses oripeaux et le maquillage du clown. Elle se montre quant à elle incapable de renoncer aux conventions bourgeoises (confort, sédentarité, hiérarchie sociale et discrétion) par amour.

Freddy. - Irène, j'ai eu tort de ne pas vous dire qui j'étais. Mais j'avais tellement peur de vous perdre en le disant, que j'ai préféré attendre. Et j'ai bien fait. Oui, j'ai bien fait car je vous ai regardé tout à l'heure. Plus on me tapait sur la figure, plus vous m'aimiez.

Irène. - Moi ?

Freddy. - Oui vous. Vous étiez la seule à ne pas rire.

Irène. - J'avais honte.

Freddy. - Non, vous n'aviez pas honte. Vous aviez mal. Vous m'aimiez avec mon gros nez rouge, avec mon crâne chauve et mes grands souliers.

Irène. - Pas si fort...

Freddy. - Vous m'aimiez, j'en suis sûr. Alors ? Irène, je vous offre ma vie. Venez avec moi.

Irène. - Nous reparlerons de ça demain. Un peu plus tard.

Freddy. - Non, tout de suite.

Irène. - Pas maintenant.

Freddy. - Je ne suis pas riche mais je gagne très convenablement ma vie. Et je peux faire mieux. Si vous aimez l'argent, j'apprendrai à jongler, j'essaierai le saut de la mort et c'est très bien payé le saut de la mort !

Irène, dans un souffle. - Pas si fort, je vous en prie !

Freddy. - Irène, vous allez venir avec moi ! C'est amusant, la vie de cirque. J'ai ma roulotte : c'est beaucoup mieux qu'un appartement. Vous ne vous réveillerez jamais devant le même paysage.

Pipo aboie, avertissant son maître que les amazones, cachées derrière un rideau, ont écouté toute la conversation. Elles surgissent et se moquent de Freddy en l'imitant et en feignant d'applaudir son numéro d'amoureux transi. Il fuit et effectue son dernier numéro : celui de l'« archange sans ailes ». Le fildefériste tombe dans le vide sous les yeux d'Irène. Après sa mort, la représentation continue. L'orchestre reprend la valse viennoise qui accompagnait déjà l'ultime dialogue entre les amants. Les clowns s'esclaffent devant la caméra. Fondu au noir.

L'association de la mise en abyme circassienne, de la valse viennoise et des amours tragiques évoquerait Ophuls si le motif de la femme vendue (*La Fiancée vendue* (1932), *Sans lendemain* (1939), *Lola Montès* (1955)) n'était inversé. La femme devient instigatrice et spectatrice tandis que l'homme s'offre en spectacle, réalisant littéralement sa promesse : « Irène, je vous offre ma vie » ; « j'essaierai le saut de la mort et c'est très bien payé le saut de la mort ! » Son saut relie tragiquement l'espace de l'archange et celui du clown, le câble et la piste. Achard, qui avait interprété le clown Crockson lors de la création de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?*, propose assez complaisamment un (auto-)portrait de l'artiste, traditionnellement déchiré entre les nuées de l'inspiration et le grotesque de l'existence. Non sans malice, c'est à un interprète juvénile et séduisant, Louis Jourdan, que sont confiés le rôle et le plaidoyer de l'amant au « crâne chauve » tandis que la pétulante Micheline Presle incarne, aux côtés de ses séduisantes compagnes, une véritable *Némésis*.

Assez sidérante par sa brutalité et sa clarté, la fable semble émerger de la conscience inquiète de ses auteurs masculins, sans les freins que la production plus longue et complexe d'un long métrage aurait sans doute imposés. L'état d'urgence suscité par l'exode a pu en faciliter l'expression. Le retour de la mobilisation et de la guerre va de pair avec celui des projections les plus violemment misogynes. Elles ne pourront aller qu'en s'atténuant tout au long de l'Occupation : le personnage interprété par Presle gagne en complexité dans *Colinette* et *Félicie Nanteuil* ; la caractérisation du quatuor sororal des *Jeunes filles du quai aux fleurs* est autrement plus variée et nuancée que celle des amazones de *Parade en sept nuits*.

Question de métrage (mieux que le court, le long permet d'approfondir²¹⁵⁰), mais aussi d'époque, sans doute. Reste que le sketch annonce une misogynie persistante, en dépit du culte vichyssois de la femme, dans le cinéma de l'Occupation dérivant du Boulevard²¹⁵¹. Que cette misogynie soit voulue ne fait guère de doute, si l'on s'en réfère aux intentions exprimées par Marc Allégret au cours de la production du film :

Je travaille actuellement à un film dans le genre de If I had a million [Si j'avais un million (1932), film à sketches auquel Lubitsch a collaboré]. Je ne sais si tu te souviens de ce film composé de 5 ou 6 sketches séparés, n'ayant pour lien que l'idée centrale. Notre donnée, naturellement, est différente. Le but était d'incorporer des thèmes de propagande aux différentes histoires. Mais plus nous allons, plus la propagande devient déguisée et discrète. Je crois qu'à la fin nous serons les seuls à savoir qu'il se cache des thèmes de propagande. Et ce sera d'autant mieux²¹⁵².

Pour mémoire, les autres thèmes traités par *Parade à sept nuits* sont : l'infidélité féminine (deuxième sketch), la corruption des grands bourgeois (troisième sketch), l'appel à la réintégration des filles-mères et de leurs enfants au sein de la communauté (quatrième sketch, avec Raimu en curé adressant sa prière à la Sainte Vierge) ou l'injuste stigmatisation des unions affranchies de la hiérarchie sociale (premier et cinquième sketches). Certains de ces thèmes annoncent déjà l'idéologie vichyssoise ou signalent qu'elle hérite, par plusieurs aspects, de la société d'avant-guerre.

8.3 Après-guerre

8.3.1 Retour à l'ordre ? (1946-1950)

En dépit de la généralisation du suffrage féminin, l'après-guerre renvoie les femmes dans la sphère privée. La génération ayant connu la guerre sera la moins active professionnellement et la plus prolifique du siècle. Les années cinquante marqueront l'apogée de la mère ménagère, et il faudra attendre le milieu des années soixante pour que s'impose un nouveau partage sexuel²¹⁵³. La production cinématographique participe à ce retour à l'ordre. Les incarnations féminines complexes proposées pendant l'Occupation laissent place à une misogynie prégnante, à quelques exceptions près²¹⁵⁴ :

Les femmes deviennent alors le bouc-émissaire idéal de toutes ces angoisses, parce que leur autonomie de facto pendant l'Occupation a nourri la jalousie des absents, et que la nécessité où elles

²¹⁵⁰ *Scènes de ménage* (1954) associe à nouveau la structure du film à sketches et la plus extrême misogynie, y compris dans les séquences intermédiaires écrites par Achard. Seule modification significative dans cette adaptation très fidèle des trois pièces de Courteline, la fessée conjugale n'est plus présentée comme un mode de dressage efficace (*La Paix chez soi*, p. 67), mais comme une solution insatisfaisante (39 min.).

²¹⁵¹ BURCH N., SELIER G., *op. cit.*, p. 109-110.

²¹⁵² ALLÉGRET M., lettre adressée à André Gide, datée du 3 mars 1940, *Correspondance avec Marc Allégret, 1917 - 1949*, p. 805.

²¹⁵³ THÉBAUD F., Introduction, in THÉBAUD F. (sld.), *op. cit.*, p. 71-72.

²¹⁵⁴ BURCH N., SELIER G., *op. cit.*, p. 217-221.

ont été de travailler les fait apparaître à la Libération, comme la cause des difficultés de réinsertion des hommes²¹⁵⁵...

Humiliés par la défaite, éloignés par la captivité ou soucieux d'occulter leurs propres compromissions, les hommes reprennent le contrôle des corps féminins grâce à la tonte de celles qui étaient accusées de collaboration²¹⁵⁶, des représentations grâce à l'écriture et à la réalisation d'œuvres, parfois brillantes, confrontant des femmes démoniaques à des hommes victimes ou vengeurs : *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) de Boris Vian ou *Vipère au poing* (1948) d'Hervé Bazin dans le champ littéraire, les films d'Yves Allégret ou Julien Duvivier dans le champ cinématographique en offrent le témoignage²¹⁵⁷.

La pièce *Savez-vous planter les choux ?* (1947) commente méchamment ce retour à l'ordre. Derrière son apparente légèreté, la farce cible aussi bien la restauration d'un patriarcat discrédité, incarné par un chef de gare au patronyme transparent (Caporal), que l'hyperfécondité d'une mère invisible, assimilée explicitement à une vache laitière²¹⁵⁸. Un entr'acte parodiant les actualités cinématographiques puis le chant final scandant « Gloire à vous, Monsieur Caporal » achèvent de célébrer la fécondité patriarcale²¹⁵⁹. La fabrique des mâles (les quintuplés sont des garçons) participe au redressement national. Adoptant une stratégie inverse de celle de *Ceux du Tchad* – la lourde ironie succède à l'épopée virile, la liquidation de l'Histoire à sa réécriture –, Achard relativise sa compromission non plus en célébrant la France résistante, mais en mettant en lumière la continuité idéologique entre Vichy et la France libérée.

En dehors de ce commentaire, quel part prit Achard à la réaction patriarcale d'après-guerre ? *Auprès de ma blonde*, créé en 1946, a en fait été écrit avant-guerre. Du moins sa reprise et sa structure antéchronologique signalent-elles que le passé demeure envisagé comme un refuge. La nouvelle adaptation cinématographique de *Jean de la Lune* (1949) va dans le même sens. À l'époque de sa création, la pièce a constitué pour son auteur un tournant. Avec le recul, il demeure convaincu d'y avoir créé son « premier véritable personnage de femme », rompant avec la misogynie de ses premières pièces grâce à une prise de conscience : alors qu'elles lui avaient longtemps fait peur, qu'il les imaginait « redoutables, sans cœur, invulnérables », les femmes étaient en fait « aussi sensibles et fragiles que les hommes²¹⁶⁰ ». Rupture paradoxale, ceci étant : les qualités qu'elles lui semblent partager avec ces derniers témoignent surtout d'une commune humanité et, plutôt qu'à la virilité, sont traditionnellement associées à la féminité tandis que le donjuanisme de Marceline la rapproche des garçonnas des années vingt. La relative modernité du personnage découlerait de ce brouillage du partage sexuel, à partir duquel il devient possible d'envisager une subjectivité féminine, non sans difficulté (cf. *supra* 8.1.1.2). De fait, la représentation des genres y demeure plus conventionnelle que dans certaines des pièces suivantes (*La Belle Marinière*, *Domino* ou *La Femme en blanc*), ou disons plutôt plus conventionnellement questionnée. Archaïque par bien des aspects, thématiquement comme stylistiquement, le *remake* reconduit le stéréotype de la femme-comédienne, associée à la construction artificielle et à l'itération compulsive. Pour autant, ce stéréotype demeure plus nuancé et positif que celui de la femme manipulatrice

²¹⁵⁵*Ibid.*, p. 218.

²¹⁵⁶VIRGILI Fabrice, « Virilités inquiètes, virilités violentes », in J.-J. COURTINE (sld.), *op. cit.*, p. 90.

²¹⁵⁷BURCH N., SELIER G., *op. cit.*, p. 220.

²¹⁵⁸ACHARD M., *Savez-vous planter les choux ?*, II, p. 76.

²¹⁵⁹*Ibid.*, p. 70-72 et 104-107.

²¹⁶⁰Id., propos recueillis par Jean-Claude MAZERAN, « Marcel Achard et les femmes », *Noir et blanc*, n°1179, 5 au 11 octobre 1967, p. 17.

proposé la même année par Jacques Sigurd et Yves Allégret dans *Manèges*, archétype du drame misogyne d'après-guerre, qu'annonçait pourtant le sketch circassien de *Parade en sept nuits*. La réflexivité plus marquée que dans l'original – exacerbée par le parallèle entre salle et scène dans la scène du cabaret – invite le spectateur à questionner la nature du stéréotype. Cette première collaboration officielle entre Achard et Darrieux, dont le personnage et le jeu gagnent progressivement en subtilité, ouvre la voie à l'accomplissement de *Madame de...*, qui approfondira la réflexion sur la construction des identités.

Au delà de la diversité des approches – retour vers le passé, réécriture de l'Histoire ou dérision – et de ce qu'elle laisse deviner de perplexité chez un auteur peinant, à l'instar de nombreux écrivains contemporains²¹⁶¹, à renouveler sa vision des genres, émergent des constantes. La relégation de la mère hyperféconde hors-scène (*Voulez-vous planter les choux ?*), le parallèle entre féminité et théâtralité (*Jean de la Lune* (1949)) ou la confusion entre femmes vivante et sculptée (*La Valse de Paris*) soulignent combien la représentation de la féminité demeure problématique, marquée par l'excès d'absence ou de présence, de hiératisme ou de vivacité. Elle constitue un enjeu personnel, éthique et esthétique majeur pour un auteur masculin qui y voit sa principale source d'inspiration.

Pendant la seconde moitié des années quarante, pour la seule fois de sa carrière, Achard est présenté comme l'auteur principal non seulement de ses pièces, mais de tous ses films, soit qu'il les réalise (*Jean de la Lune* et *La Valse de Paris*), soit que le réalisateur effectif s'efface au générique (*Ceux du Tchad*). Par conséquent, son œuvre dramatique et cinématographique atteint à une cohérence rare : elle questionne les identités de genre dans le cadre d'un dispositif réflexif. Certes, l'adaptation filmée de *Ceux du Tchad*, avec sa parfaite unité de lieu et sa célébration anachronique d'une unité virile, n'intègre ce corpus qu'indirectement, et après analyse : son objectif avoué est d'abord nationaliste. Le sauvetage de la nation exclut l'indigène et la femme de l'espace clos où se retrouvent les héros mâles et blancs. Cette construction martiale s'articulera pourtant avec celle du féminin, dans *Madame de...*, afin de mettre en lumière leur interdépendance. Projetée dans un dispositif réflexif le temps de quelques séquences (*Jean de la Lune* (1949)), de deux actes (*Nous irons à Valparaiso* (1948)) ou d'une œuvre (*Les Sourires Inutiles* (1946) et *La Valse de Paris* (1950)), la thématique du couple rencontre celle des rapports entretenus par l'auteur masculin (réel ou avatar) avec la féminité (inspiratrice, représentation ou projection). Parce que la réflexivité enchâsse des spectacles hétérogènes, donc clairement distincts, ceux-ci s'éclairent d'autant mieux l'un l'autre : cinéma et espace scénique ; théâtre et tribunal ou loge ; écart temporel entre contexte de production et diégèse dans les œuvres convoquant des avatars de l'auteur (*Les Sourires inutiles* et *La Valse de Paris*). Nous ne retiendrons ici que ce qui fait écho à l'ensemble de l'œuvre cinématographique, annonçant notamment *Madame de...*

Dans *Les Sourires inutiles*, le personnage de Marivaux surprend son actrice, Sylvia, dans sa loge, immédiatement après une représentation de *La Surprise de l'amour* (1722). Le dialogue galant pastiche brillamment cette pièce tout en proposant un art poétique qui s'applique aussi bien à Achard. Les rapports complexes entre l'auteur et son actrice sont faits de séduction, mais également de jalousie et de transfert. Après que Marivaux confesse avoir créé le personnage féminin interprété par Sylvia sur scène (celui de la comtesse) en s'inspirant moins de modèles réels que de ses propres pensées, la comédienne réplique :

Je comprends maintenant vos exigences et vos critiques. (Avec chaleur) Vous attendiez de moi la femme que vous auriez voulu être. Quelles perfections cette femme-là n'a-t-elle pas ! Elle sait le monde parce que M. de Marivaux est gentilhomme, et l'amour parce que M. de Marivaux a aimé. [...]

²¹⁶¹BURCH N., SELIER G., *op. cit.*, p. 220.

*Cette femme que vous rêvez se cache de celui qu'elle aime parce que M. de Marivaux connaît le pouvoir de l'absence ; elle écrit des billets parce que M. de Marivaux sait qu'un mot écrit blesse plus profondément qu'une parole – surtout s'il est écrit par M. de Marivaux. (Marivaux salue.) Vous espérez d'elle votre grâce préméditée (Marivaux salue encore)... et votre bonheur dans la répartition*²¹⁶².

Avec lucidité, l'échange dévoile ce que les caractéristiques des personnages féminins doivent à leur auteur masculin. La leçon de coquetterie qui conclut la pièce annonce celle que prodigue Offenbach à Hortense, dans *La Valse de Paris*. *Nous irons à Valparaiso* convoque plutôt le souvenir des films écrits pour Morgan avant-guerre, afin d'en éclairer l'ambiguïté, notamment le rôle de l'homme dans une structure tragique conduisant une femme à sa perte. Après un premier acte rappelant l'échange entre les deux rivales d'*Orage* (elles confessent leur admiration réciproque mais luttent féroce), ses deuxième et troisième actes exhibent la dimension méta-théâtrale du drame de prétoire, implicite dans la première partie de *Gribouille*. Le public réel est installé au milieu du tribunal fictif, entre le public et le jury diégétiques. Les points de vue se confrontent afin qu'émergent les portraits prismatiques d'une épouse disparue (Thérèse), du couple d'amants qui semble responsable de sa mort et, plus largement, de l'amour, envisagé dans toute sa complexité. En définitive, le crime condamné n'est pas un assassinat (l'épouse trompée s'est suicidée) mais la conception virile de l'amour : dans une lettre, Gilles confesse avoir jalousement séquestré sa maîtresse et menti à son épouse, précipitant sa mort²¹⁶³.

Achard ne participe guère à la réaction anti-féminine d'après-guerre, d'abord à cause de la mise à l'écart effective du scénariste-dialoguiste discrédité par la collaboration, ensuite parce qu'il préfère réfléchir à la part prise par l'auteur masculin dans la construction des personnages féminins plutôt que de mettre cette construction au service de la misogynie. Peut-être la seconde explication découle-t-elle de la première, la marginalisation imposant de prendre du recul. Des miroirs soutiennent cette réflexion, littéralement dans *Les Sourires inutiles* ou *Madame de...*, métaphoriquement dès qu'est proposée une mise en abyme. Comme nous l'envisagions dès notre première partie (cf. *supra* 2.2.2), il reste à étudier la part prise par le dialoguiste dans un portrait en miroirs faisant intervenir une pluralité d'intervenants placés sous le contrôle d'un supra-auteur : Max Ophuls.

8.3.2 *Madame de...* (1953) : genèse

8.3.2.1 Film d'auteur(s) ?

Reconnaître dans *Madame de...* la marque de plusieurs auteurs ne revient pas à méconnaître la singularité d'Ophuls mais, bien au contraire, à en prendre pleinement la mesure. Nous posons dès notre introduction ce postulat problématique dans la mesure où ses thuriféraires ont longtemps célébré en *Madame de...* une œuvre purement cinématographique, transcendant la médiocre matière littéraire fournie d'abord par l'auteur du roman adapté, Louise de Vilmorin, ensuite par le dialoguiste, Marcel Achard. Comme s'il fallait d'abord faire place nette avant d'imposer un réalisateur majeur. Le premier article consacré au film dans les *Cahiers du cinéma*, en 1953, annonçait la couleur. Jacques Rivette y déplorait « la déplorable facilité des dialogues²¹⁶⁴ », dans un contexte où le mot d'esprit paraît suspect, au cinéma

²¹⁶²ACHARD M., *Les Sourires inutiles*, Paris, Nagel, 1947, p. 34-35.

²¹⁶³Id., *Nous irons à Valparaiso*, p. 238.

²¹⁶⁴RIVETTE J., « Le Masque », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 51.

comme au théâtre. Le discrédit se prolonge jusqu'à la fin des années quatre-vingt : Claude Beylie ou William-Karl Guérin²¹⁶⁵ pointent semblablement le hiatus entre le génie ophulsiens et la faiblesse des dialogues, au mieux leur inégalité :

[...] *le dialogue est la partie faible du film [...]. Il est dû, on le sait à Marcel Achard. Force nous est de déplorer l'abondance déplacée de « mots d'auteur », par exemple : « Plutôt que de me séparer de cette rivière [de diamants], j'aimerais mieux me jeter à l'eau... » Heureusement, les répliques sont le plus souvent noyées dans le mouvement (séquence de la douane) et quand à celles qui restent, il y en a, çà et là, de très belles : c'est le cas de la première « conversation sérieuse » entre Louise et son mari, que nous reproduisons d'autre part²¹⁶⁶.*

Héritier de la doxa auteuriste des *Cahiers du cinéma*, Claude Beylie ouvre pourtant la voie à une appréciation plus juste des mots d'auteurs achardiens, d'une part en notant qu'ils participent éventuellement au mouvement du film, d'autre part en reconnaissant leur beauté éparse. Toutefois, il présente cette hétérogénéité comme accidentelle, alors qu'elle nous semble plutôt accentuer l'épaisseur d'un film variant l'intensité (du clinquant au mat) et la clarté du dialogue. En 1989, la co-scénariste du film, Annette Wademant pouvait encore déplorer qu'Achard n'ait été qu'« un auteur de Boulevard » distribuant les « brillantes répliques » tandis qu'elle-même se serait souciée « toujours que ce soit senti, éprouvé²¹⁶⁷. » Lui prendrait en charge la surface, elle la profondeur des êtres.

Un basculement s'opère à partir des années quatre-vingt-dix, alors que les derniers films réalisés par Ophuls connaissent une diffusion élargie grâce à la télévision et à la vidéo, et sont revisités, entre autres, par la critique anglo-saxonne et féministe. En 1992, le poète et essayiste Gérard Legrand conteste la répartition proposée par Annette Wademant en saluant l'habileté

de Marcel Achard, boulevardier du genre "brillant", et assez au courant de la chose cinématographique pour mettre les meilleures répliques dans les meilleures bouches, en l'occurrence pour faire parler à chacune des stars son langage. [...] Or ce dialogue ne s'interdit pas les références presque directes à Racine et aussi à Corneille (« Je vous admire, je vous estime, je vous aime ») sans que jamais, dans cette leçon de mise à scène que chacun des personnages tente de proposer aux autres, la convention cesse de s'afficher naturelle²¹⁶⁸.

Dans l'ouvrage consacré en 1995 par Susan White au cinéaste, le dialogue de *Madame de...* est pris en compte comme une composante poétique et symbolique essentielle, au même titre que l'interprétation de Darrieux ou que les mouvements de caméra²¹⁶⁹. Achard en est crédité. La démarche reste malgré tout classiquement auteuriste : l'invention verbale demeure confondue avec celle du réalisateur, sans que soient envisagées ni la pluralité auctoriale, ni la genèse du scénario, au-delà de la comparaison entre le film et l'œuvre adaptée. Le même constat s'applique à l'article proposé par Laura Mulvey en 2011. Il ne fait référence à aucun

²¹⁶⁵GUERIN W. K., *op. cit.*, 1988, p. 139-141.

²¹⁶⁶BEYLIE C., *Max Ophuls*, p. 89.

²¹⁶⁷WADEMANT Annette, intervention datant de 1989, reprise dans le documentaire de Martina Müller, *Max Ophüls - Den schönen guten waren*, 1990.

²¹⁶⁸LEGRAND Gérard, « Madame de... : Des effets et des feux », *Positif*, n°381, novembre 1992, Editions P.O.L., p. 94.

²¹⁶⁹WHITE S., *op. cit.*, p. 57.

des co-scénaristes, alors qu'il examine la manière dont le processus d'adaptation permet au cinéaste de s'approprier le projet²¹⁷⁰. Quand Marcel Ophuls veut, la même année, caractériser le dialogue dans les films de son père, Jean-Luc Godard le contredit dès qu'il tente de minorer l'importance des mots d'auteurs :

Marcel Ophuls : Pas de mots d'auteurs non plus... très peu...

Godard : Chez Natanson, il y en a beaucoup...

Ophuls : Oui mais c'est joli... comme « *Le bonheur n'est pas gai* » ou alors « *Notre mariage est à notre image, ce n'est que superficiellement qu'il est superficiel* » [ce dernier exemple, tiré de *Madame de...*, est en fait attribuable à Achard]... Ce sont des mots d'auteur, oui mais en même temps c'est plus que cela... Non ?

Godard : Tout à fait²¹⁷¹...

À quoi renvoie ce « plus que cela » sur lequel s'accordent les deux hommes ? Lionel Pons s'emploie à le définir quand il dégage les spécificités « d'une esthétique spécifiquement achardienne²¹⁷² » en plaçant *Madame de...* en regard du roman adapté et de dramaturges contemporains (Anouilh, Pagnol, Giraudoux, Roussin, Bourdet) : humanité des personnages ; prédilection pour la concision, l'ellipse et la suggestion, dramatiquement comme stylistiquement (paradoxe, prétérition, litote, antiphrase ou polysémie). L'examen de trois dialogues exemplaires (l'ouverture, le départ manqué de *Madame de...* et son aveu) atteste la pertinence de cette définition et la rigueur avec laquelle l'invention achardienne sert la situation dramatique.

Sa singularité demanderait néanmoins à être relativisée. Si Achard goûte peu l'accélération vaudevillesque²¹⁷³, c'est que son théâtre, comme celui d'Anouilh ou Bernstein, ressortit plutôt au drame de Boulevard, plus attentif au passage du temps et à l'humanité des personnages. Le ralentissement rythmique sensible dans le second tiers de *Madame de...* s'écarte effectivement de l'organisation classique²¹⁷⁴, mais marque surtout le passage graduel de la comédie mondaine sophistiquée au mélodrame, que maîtrisent également Ophuls, sa co-scénariste (Annette Wademant) et son interprète féminine. Désireux de réhabiliter le rôle d'Achard dans le processus d'écriture, Lionel Pons le présente comme le seul auteur de l'adaptation²¹⁷⁵, négligeant la part prise par Ophuls et Wademant. Or, il reprend en ouverture de son article l'hypothèse de Mulvey : l'adaptation, en permettant l'identification du cinéaste à ses trois protagonistes, s'assimile à un processus d'appropriation complexe dans la mesure où la singularité de l'œuvre s'affirme en se confrontant à l'altérité²¹⁷⁶.

²¹⁷⁰MULVEY L., « Max Ophuls's Auteurist Adaptations », in MACCABE Colin, MURRAY Kathleen, WARNER Rick (sld.), *True to the spirit - Film Adaptation and the Question of Fidelity*, Oxford, University Press, 2011, p. 75-89.

²¹⁷¹GODARD Jean-Luc, OPHULS Marcel, *Dialogues sur le cinéma*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2011, p. 21.

²¹⁷²PONS Lionel, « Le style et la dramaturgie chez Marcel Achard : éléments de réflexion à travers le scénario et les dialogues de *Madame de...* de Max Ophuls », in VIVIANI C. (sld.), *Marcel Achard entre théâtre et cinéma, Double Jeu*, n° 12, 2015, p. 35-68.

²¹⁷³*Ibid.*, p. 41.

²¹⁷⁴*Ibid.*, p. 52.

²¹⁷⁵*Ibid.*, p. 36 et 56.

²¹⁷⁶*Ibid.*, p. 39.

8.3.2.2 Le chœur des auteurs

Le cinéaste invite à apprécier ce paradoxe en présentant le « chœur » de ses collaborateurs comme « un créateur de films²¹⁷⁷ ». Prenons-le au mot, en nous penchant sur ce chœur dirigé par Ophuls, c'est-à-dire non seulement sur ses membres éminents, mais en outre sur les relations qui, tissées en amont du film, éclairent leurs retrouvailles.

Le cinéaste aurait rencontré pour la première fois Darrieux sur le plateau de *Mayerling* (1936) d'Anatole Litvak²¹⁷⁸, dont il avait été l'assistant à l'orée de sa carrière cinématographique et qui l'initia à l'art des longs travellings²¹⁷⁹. Ce mélodrame historique, associant déjà Darrieux, Boyer, Achard et Annenkov, préfigure *Madame de...* par plusieurs aspects, ce dont Ophuls était conscient²¹⁸⁰ : genre, style et casting. Les stars forment un couple tragique dans une luxueuse reconstitution, filmée avec élégance. Leur première rencontre est accompagnée par un air de valse, dont la continuité se maintient en dépit des ellipses, grâce à des transitions habiles et à des reprises de thème (15 min.). Déjà présente dans *Une nuit à l'hôtel* (1932), écrit par Achard, puis dans *Liebelei* (1933), auquel songeait Litvak pendant le tournage²¹⁸¹, la tension entre fragmentation spatio-temporelle et continuité de la valse suggère que la passion abolit les contraintes, de manière éphémère et illusoire, tout en manifestant la présence d'un narrateur organisant un récit virtuose. La formation du couple et la représentation des spectacles (des valseurs au petit théâtre encadré de rideaux) sont régulièrement associées. Cette analogie et ses enjeux trouveront leur accomplissement dans les valses enchaînées de *Madame de...*

À la sortie du film, Achard salua des qualités qui allaient se retrouver dans le film d'Ophuls, dont celles du dialogue, bien qu'il fût un de ses auteurs sans en être crédité (cf. *supra* 3.2.2.1). Seules les répliques de la comtesse Larisch (Suzy Prim) ont bénéficié de son concours²¹⁸². Aristocrate rouée, elle tente vainement d'initier Marie Vetsera (Darrieux) à l'art théâtral de la coquetterie, du faux-semblant et du double langage : le mot d'esprit sert à éblouir, à blesser, mais aussi à détourner l'attention. Ce personnage préfigure celui de la première Madame de... tandis que la gravité de Marie annonce la seconde. Proximité frappante quand une série de travellings suit la traversée des salons de l'opéra, encombrés de colonnes, de plantes vertes, par la comtesse (32 min.). Elle lance à chacun un compliment ou un mot piquant. L'alliance jubilatoire du verbe et du visuel prépare le terrain aux démonstrations de coquetterie de Madame de..., devenues des armes à double tranchant au cours des scènes de bal (34 et 72 min.). Mobile et faussement superficielle, la comtesse Larisch offre un contrepoint au personnage interprété par la jeune Darrieux, plus sincère et statique. Dans la suite officielle du film de Litvak réalisée par Ophuls, *De Mayerling à Sarajevo* (1940), la protagoniste (Sophie Chotek) conciliera ces deux aspects, passant graduellement de la comédie à la tragédie, parcours annoncé dès le carton liminaire et dont sera rendue responsable l'absurde rigueur protocolaire. En vertu d'une tension typiquement ophulsienne, le dialogue y est à la fois brillant et mis en péril par les circonstances : musique opératique, coups de fusil ou impréparation du locuteur. Le film exprime une méfiance – politique et esthétique – vis-à-vis des discours trop bien préparés, et trop clairs donc susceptibles de cacher des arrières-pensées.

²¹⁷⁷OPHULS Max, « Mon expérience », art. cit..

²¹⁷⁸ANNENKOV, Georges, *Max Ophuls*, Paris, Le Terrain vague, 1962, p. 67.

²¹⁷⁹WAKEMAN, John (sld.), *World Film Directors: 1890–1945*, New York, H. W. Wilson Co., 1987, p. 677–683.

²¹⁸⁰DARRIEUX D., entretien avec Dominique DELOUCHE, *Max & Danielle*, Grandvilliers, La Tour verte, 2011, p. 52.

²¹⁸¹ANNENKOV, G., *ibid.*, p. 11.

²¹⁸²LORCEY J., *op. cit.*, p. 162

À l'inverse, Sophie incarne des qualités absentes de la cour viennoise : spontanéité et adaptabilité.

Edwige Feuillère interprète ce personnage, et non Darrieux dont la rencontre avec Ophuls sera longtemps différée alors qu'elle a démontré, au cours des années trente, son art de l'entre-deux : art de l'oscillation, du registre de la comédie à celui du drame. Cette plasticité participe de sa *persona* « qui s'adapte en se modulant aux différentes configurations génériques²¹⁸³ ». Qu'elle surgisse comme un personnage de comédie au début du drame historique (*Katia* (1938) de Maurice Tourneur) ou dérape vers le drame au cours des comédies d'Henri Decoin, elle impose « au milieu des années 30 une figure ambivalente, à la fois moderne et traditionnelle, qui permet de concilier les idées opposées d'autonomie et de dépendance féminines²¹⁸⁴. » L'immédiat après-guerre s'avère difficile pour celle dont la carrière fut interrompue pendant l'Occupation. Elle réapparaît dans une série de films médiocres. Son image est brouillée auprès du public qui n'oublie pas ses liens avec la Continental, ni son voyage à Berlin en 1942. À partir de la fin des années quarante, Autant-Lara et Decoin vont renouveler cette image en s'appuyant sur ses qualités propres. Si la reprise de *Jean de la Lune* (1949) est passée relativement inaperçue, Darrieux y a trouvé l'opportunité de dire pour la première fois les répliques d'Achard en interprétant Marceline. La figure de la femme-actrice fascine Achard comme Ophuls²¹⁸⁵, dont *La Ronde* (1950) inaugure, l'année suivante, une association féconde avec l'actrice. Bernard Benoliel l'assimile au mariage de « la méprise et du discrédit » : méprise à l'égard d'un cinéaste considéré comme superficiel et détaché des contingences historiques, discrédit d'une actrice en difficulté au sortir de la guerre²¹⁸⁶. Mais surtout, rencontre entre deux artistes de l'entre-deux qui vont concilier, dans trois films, l'élégance de la forme et le prosaïsme des situations, le lyrisme et le grotesque, le comique et le tragique. « Vous avez tellement le sens du comique que vous devriez toujours jouer des rôles dramatiques²¹⁸⁷ » déclare le cinéaste à son actrice fétiche.

La création de Madame de... couronne cette rencontre en lançant à l'actrice un défi : interpréter une figure « terriblement superficielle et qui devient un personnage très profond²¹⁸⁸ », selon les mots mêmes de son interprète. Superficielle donc littéralement sans profondeur, à tel point qu'Ophuls déclare à Darrieux : « Il faut que vous jouiez le vide²¹⁸⁹ », vide d'un personnage accordé à un univers rigide et normatif. Or, si le renoncement à la superficialité transforme Madame de... en un « personnage très profond », il correspond aussi à un virage vers la noirceur. Ainsi est souligné le caractère hautement problématique de la courbe imposée à tant de personnages féminins avant elle : la coquetterie est associée au vide, mais fournit à la femme une armature tandis que la passion, censée lui procurer une pleine identité, signe sa perte.

La dialectique entre vie et forme, humanité et masque – théorisée par Pirandello avec qui s'arrête, pour Achard comme Ophuls, le théâtre moderne²¹⁹⁰ – fonde le film en l'écartant du

²¹⁸³VERDIER Jeanne, « Danielle Darrieux, genèse d'une star », in AMIEL V., NACACHE J., SELLIER G., VIVIANI C. (sld.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, P.U.R., Collection « Le Spectaculaire », 2007, p. 179.

²¹⁸⁴*Ibid.*, p. 177.

²¹⁸⁵LENART Renata, témoignage repris par Martina MÜLLER, « Aux vrais beaux biens : souvenirs autour de Max Ophuls », *1895*, n°34-35, 2001, §12.

²¹⁸⁶« Elle et lui (et nous) », conférence proposée par Bernard BENOLIEL lors de la rétrospective proposée par la Cinémathèque en 2009.

²¹⁸⁷Déclaration de l'actrice interviewée dans *Cinéastes de notre temps - Max Ophuls ou La Ronde*, Michel MITRANI, 1965.

²¹⁸⁸*Ibid.*

²¹⁸⁹Propos rapporté par Serge Toubiana en introduction à l'intervention de B. Benoliel à la Cinémathèque, en 2009.

²¹⁹⁰BEYLIE C., *op. cit.*, p. 26.

schématisme. Elle avait déjà permis à Achard d'atteindre un sommet dramatique avec *Domino*. Au cinéma, *Jean de la Lune*, *Orage* ou *L'Alibi* butaient, en définitive, sur la difficulté à envisager l'autonomie féminine en dehors des normes sociales et dramatiques, et à l'articuler avec un questionnement sur le patriarcat. Plus de dix ans après l'abandon d'un premier projet commun (*La Grande Traversée* (1940)), interrompu par l'entrée en guerre, Achard trouve en Ophuls un chef d'orchestre qui se confronte frontalement à ces normes en remontant jusqu'à un tournant : une fin de siècle stylisée, mais contemporaine d'une remise en cause des normes genrées, guerrières et patriotiques au profit d'une plus grande prise en compte des valeurs individuelles²¹⁹¹. Puis le cinéaste organise, avec son producteur Henry Deutschmeister, la rencontre du masculin et du féminin dès la genèse : déjà, celle de *Divine* (1935) lui avait permis d'étendre sa perception du féminin grâce à sa collaboration avec une écrivaine, Colette²¹⁹².

En dehors de Darrieux, deux autres femmes sont associées au projet. Louise de Vilmorin, l'auteur du roman adapté, offre au cinéaste une structure implacable susceptible de contenir les tensions dialectiques et les dialogues achardiens. Le thème et la forme classiques offrent également une base commune au collectif des auteurs, en dépit de la diversité des origines, des sexes et des âges. Son refus de l'engagement ou de la remise en cause des structures romanesques classiques éloigne le roman de la modernité littéraire d'après-guerre. En 1950, alors que Vilmorin achève sa rédaction, Duras publie *Barrage contre le pacifique*, Camus fait jouer *Les Justes*... L'année suivante, il est publié en même temps que *Molloy* de Beckett. Or, les goûts d'Achard le font pencher plutôt du côté des grands auteurs français que des courants de l'absurde ou du nouveau roman : dès la publication du roman de Vilmorin, il en salua « la rigueur classique et la grâce méchante, très XVIII^e siècle²¹⁹³ » ; autodidacte, Annette Wademant s'est tournée vers les modèles classiques pour ses premiers scénarios²¹⁹⁴ ; enfin, Ophuls rêva longtemps d'adapter *La Princesse de Clèves*, *La Duchesse de Langeais* ou *Le Lys dans la vallée*²¹⁹⁵, autant d'aristocrates orgueilleuses refusant la chute commune (la passion) et punies. Avant Pirandello, le roman de Madame de Lafayette médite déjà sur la dialectique du masque et du « moi caché²¹⁹⁶ ». L'héroïne elle-même n'identifie des sentiments qu'elle ignorait ressentir que grâce à l'analyse lucide de ses réactions. De même, dans le roman, Madame de ressent, quand l'ambassadeur lui fait faux-bond, « un vif désappointement qu'elle ne voulut pas admettre et qui pourtant l'éclaira à demi²¹⁹⁷ » ; dans le film, son évanouissement pendant la chasse à cours (ajoutée par les adaptateurs) puis sa fuite vers les lacs italiens ont pu s'en inspirer. Si le roman de Vilmorin se situe dans la continuité de ces classiques, sa moindre réputation littéraire dégage le cinéaste de l'injonction de fidélité²¹⁹⁸, son anachronisme thématique et esthétique du carcan des idéologies contemporaines. C'est dans cette mesure qu'il préfère les adaptations aux scénarios originaux²¹⁹⁹.

Achard connaît bien l'écrivaine, avec laquelle il entretint une correspondance personnelle, et même sentimentale, à partir de 1949²²⁰⁰. Les lettres les plus tendres sont les premières.

²¹⁹¹CORBIN A., in *op. cit.*, p. 11 ; MARINI M., in *op. cit.*, p. 403.

²¹⁹²FERRARI A., « Colette (1873-1954), in *op. cit.*, p. 244.

²¹⁹³Déclaration reprise sur la quatrième de couverture de la première édition de *Madame de*, en 1951.

²¹⁹⁴VIGNAUX Valérie, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, Éditions du Céfal, 2000, p. 117.

²¹⁹⁵BEYLIE C., *op. cit.* p. 24, 201 et 202.

²¹⁹⁶OSTER P., « La sémiotique du moi caché dans les transpositions filmiques de *La Princesse de Clèves* », in BÖHM R., GREWE A., ZIMMERMANN M. (sld.), *op. cit.*, p. 127-129.

²¹⁹⁷*Madame de*, Paris, Gallimard, 1951, p. 35. Le titre du roman ne comporte pas de points de suspension.

²¹⁹⁸ANNENKOV G., *op. cit.*, p. 63-64.

²¹⁹⁹OPHULS Max, « Le cinéma est au service de la poésie », art. cit.

²²⁰⁰VILMORIN L. (de), lettres adressées à M. Achard entre 1949 et 1961. BnF, fonds Achard, Correspondance V-Y.

Louise confesse avoir pleuré en apprenant que « Marcel Chéri » ne pouvait lui rendre visite²²⁰¹ ou lui dédie un poème :

Plus jamais

Plus jamais de chambre pour nous

Ni de baisers à perdre haleine

Et plus jamais de rendez-vous

Ni de saison d'une heure à peine

*Où reposer à tes genoux*²²⁰². [...]

L'hypothèse d'une liaison, effective ou épistolaire, entre les deux écrivains doit d'autant moins surprendre qu'ils sont de grands amoureux²²⁰³. L'anecdote associe fortement Achard au roman, publié en 1951, en l'autorisant à connaître intimement ce qui relie ses personnages à la vie personnelle de l'écrivaine. Comme les fleurs séchées conservées dans le recueil de télégrammes envoyés par Mélina Mercouri²²⁰⁴ ou le style des lettres envoyées à l'épouse ou aux amantes – l'épanchement y est toujours contenu par l'habileté rhétorique –, elle signale que le scénariste-dialoguiste a pu compter sur sa connaissance intime des femmes et de l'amour, et non sur son seul professionnalisme. Cette évidence, rappelée dans *Les Sourires inutiles*, autorise l'auteur comme le cinéaste à se projeter dans leurs personnages féminins, à les désirer ou à porter un regard critique, peut-être teinté de culpabilité, sur les hommes qui les séduisent. Enfin, l'anecdote éclaire la réaction de Louise de Vilmorin, qui semble avoir peu goûté le fait que les adaptateurs aient attribué son prénom à Louise de... : indiscretion difficilement pardonnable.

Annette Wademant est engagée par Ophuls en tant que « consultante féminine », apportant « l'œil, le jugement de la femme²²⁰⁵ ». Elle est alors connue pour sa participation à deux films de son compagnon, Jacques Becker, qui s'était déjà inspiré de Vilmorin pour *Antoine et Antoinette* (1947), organisé autour de la circulation d'un instrument du destin (un billet de loterie comme dans *Le Million* (1931) de René Clair)²²⁰⁶. La même année, il publie un article affirmant la nécessité pour un réalisateur d'écrire lui-même ses dialogues s'il veut s'affirmer pleinement auteur²²⁰⁷. Cela ne l'empêchera pas de confier l'écriture d'*Edouard et Caroline* (1951) puis de *Rue de l'estrapade* (1953) à sa jeune compagne, dont la défiance par rapport aux dialogues trop brillants découle vraisemblablement de cette première expérience. Dans la droite ligne des œuvres précédentes de Becker, leur dialogue est d'abord remarquable par son apparent naturel, à mille lieux de la sophistication achardienne et des mots d'auteur. La littérature n'y est présente que sur le mode de la citation, dans le second film²²⁰⁸. Celui-ci

²²⁰¹ *Ibid.*, lettre datée du 11 août 1949.

²²⁰² *Ibid.*, lettre datée du 6 septembre 1949. Le poème est repris dans son recueil *L'Alphabet des aveux* (1954).

²²⁰³ Olivier MUTH signale que la plupart des lettres adressées par Louise de Vilmorin à ses correspondants masculins sont des lettres d'amour : « Note sur l'établissement du texte », in L. de VILMORIN, *Correspondance avec ses amis*, édition établie par Olivier Muth, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2004, p. 11.

²²⁰⁴ BnF, fonds Achard.

²²⁰⁵ WADEMANT A., entretien avec V. VIGNAUX, *op. cit.*, p. 147.

²²⁰⁶ RIVETTE J., TRUFFAUT F., « Entretien avec Jacques Becker », *Cahiers du cinéma*, n° 32, février 1954, p. 9.

²²⁰⁷ BECKER Jacques, « L'AUTEUR DE FILMS ?... UN AUTEUR COMPLET », novembre 1947, n°123, *L'Écran français*, repris par V. VIGNAUX, *op. cit.*, p. 81-82.

²²⁰⁸ Quand la protagoniste de *Rue de l'estrapade* emprunte au *Sermon sur la mort* de Bossuet un commentaire tragique : « Je peux pas m'empêcher d'avoir la plus grande affection. » (35 min.).

renouvelle les rapports entre dialogues, sons et images, recourant au clair-obscur verbal (des dialogues énoncés la bouche pleine, marmonnés ou couverts par des bruits parasites) et à la dissonance audio-visuelle (quand est repris un échange enregistré sur disque ou quand sont rapprochés un échange galant et des images de fauves). Ces expérimentations prolongeant le premier cinéma parlant rejoignent celles conduites par Achard et surtout Ophuls, de tous les cinéastes des années cinquante celui qui les poursuit le plus régulièrement²²⁰⁹. Ajoutons qu'Achard a parcouru, dès les années trente, une gamme poétique plus étendue, allant de la littérature au naturel (dans certaines scènes de *La Belle Marinière* ou *Orage*). L'opposition entre les deux co-scénaristes collaborant avec Ophuls est donc moins absolue qu'il n'y paraît. Ceci étant, elle ne doit pas être négligée et peut expliquer que le dialogue achardien soit exploité, au même titre que nombre d'aspects perçus comme conventionnels (la reconstitution fastueuse, la figure de la coquette déçue par amour ou le motif du duel) sous un angle critique.

En renonçant à être un auteur « complet » en charge de tous les postes, Ophuls prend acte de la nature collective de l'art cinématographique sans renoncer pour autant à s'affirmer comme auteur dans la mesure où il dirige, tel un chef d'orchestre, le chœur de ses collaborateurs afin de tirer parti de leur diversité. Ainsi peut-il d'autant mieux organiser une série de rencontres : rencontre entre une instance narrative et un personnage ; polyphonie du verbe, du son et de l'image ; tensions entre des représentations contradictoires de la féminité, de la virilité, du spectacle ou de la circulation des biens ; évolution de ces équilibres instables et de leur signification au fil de l'œuvre...

8.3.2.3 Ouverture

Souvent étudiée, la première scène (►) exacerbe certaines de ses fonctions attendues : lancer le récit à la suite d'un bijou scintillant, dont l'importance dramatique a été annoncée par les cartons liminaires ; introduire un personnage éponyme à l'identité tronquée, donc énigmatique ; exploiter l'attente suscitée par le rapprochement au générique d'un cinéaste, d'une interprète et d'un dialoguiste aux styles reconnaissables. Autant qu'elle initie un récit, l'ouverture donne le ton de leur association pour cet apogée dans leurs carrières respectives.

Les cartons liminaires (cf. doc. 50 : phot. 4 et 5) font le lien entre le générique, dont ils reprennent le graphisme (fond moiré, cadre d'arabesques), et le récit :

Madame de... était une femme très élégante, très brillante, très fêtée. Elle semblait promise à une jolie vie sans histoire.

Rien ne serait probablement arrivé sans ce bijou...

Laconique et littéraire (l'anaphore et la parataxe évoquent le grand style classique), l'énoncé semble emprunté à Louise de Vilmorin, faussement puisqu'il est absent du roman, qui s'ouvre quant à lui sur une maxime morale : « L'amour, en traversant les âges, marque d'actualité les événements qu'il touche²²¹⁰. »

²²⁰⁹CHION M., *Un art sonore, le cinéma*, p. 389.

²²¹⁰VILMORIN L. (de), *Madame de*, Paris, p. 9.



Doc. 50 : photogrammes extraits de *Madame de...* (1953) : ouverture (4-7) et conclusion (22, 23) ; le général, rôle/identité (8-14, 18-21) ; dialogues internationaux (15, 16).

Plus allusif, le texte des cartons suscite l'illusion d'un narrateur pluriel, venu de la littérature pour conduire un récit cinématographique. C'était déjà le cas, de manière autrement démonstrative, dans les deux précédentes adaptations coordonnées par Ophuls : le maître du jeu de *La Ronde* (1950) et le narrateur-personnage du *Plaisir* (1952). Le cinéaste explore ici une voie intermédiaire entre la réflexivité explicite des deux précédents projets et la discrétion classique de ses films américains, parfaitement accomplie dès *Lettre d'une inconnue* (1948)²²¹¹. Cette réflexivité intériorisée se distingue également des mises en abyme limpides conçues par Achard pour quelques pièces et films d'après-guerre ou pour le projet de *Mam'zelle Nitouche*, au générique agressivement réflexif et programmatique, qu'aurait dû réaliser Ophuls juste après *Madame de...* Le dosage n'en a été établi que progressivement. Le scénario prévoyait qu'une « main invisible » trace les lettres « avec beaucoup de soin et d'application²²¹² », marquant l'analogie et la transition entre écritures littéraire et cinématographique. Dans le film, la suppression de cette main sans identité, désincarnée, puis celle de l'initiale du nom de Madame de... (« S »), penchent du côté de la discrétion et de l'ouverture du sens. Les points de suspension ajoutés après la particule – absents du roman – rapprochent la protagoniste de l'écrivaine d'une part (ils oblitèrent traditionnellement un nom propre que le lecteur doit identifier, comme le soulignait un commentaire, supprimé, précisant « mieux vaut ne pas citer de nom²²¹³ »), du bijou d'autre part (suivi du même signe de ponctuation) : la métonymie et l'écho s'imposent comme des figures fondatrices.

Les cartons resserrent progressivement l'attention sur le bijou ; en s'ouvrant par un plan rapproché sur la boîte à bijoux, traduction en images qu'annonçaient les points de suspension suivant le dernier terme inscrit, la première scène suit le mouvement inverse (phot. 6). L'éclat des boucles trouve un écho dans l'ampleur de plus en plus manifeste du spectacle, grâce à l'élargissement progressif du cadre au cours d'un seul plan et à l'accumulation d'objets luxueux réclamée par le scénario :

Puis nous découvrons avec la propriétaire de la voix son armoire à robes.

La caméra glisse le long des objets et découvre : des robes, des manteaux (beaucoup de robes, beaucoup de manteaux).

Puis des fourrures précieuses. Vison, zibeline, chinchilla (encore plus de fourrures que de manteaux).²²¹⁴

Refusant l'objectivité attendue, la formulation des scénarios ophulsiens est fréquemment subjective, ponctuée de superlatifs, de modalisateurs ou d'appréciations dévoilant les motivations secrètes des personnages, que ce soit dans celui de *Madame de...* ou de *Mam'zelle Nitouche*. Dans l'ouverture, cette subjectivité auctoriale ou narrative se confond avec celle du personnage, marquée par l'ocularisation interne et le monologue *off* : valse entre le narrateur et son personnage, le cinéaste et son actrice, au cours de laquelle les subjectivités se rapprochent (amoureusement ?) et se détachent tour à tour. Elle initie également des rapports complexes, polyphoniques et dialectiques, entre les deux colonnes du scénario (dédiées respectivement à l'image, à gauche, et au dialogue, à droite), dans la mesure où la première s'énonce également comme une voix dont la singularité doit se traduire en images.

Après la main de l'actrice, son profil puis son buste apparaissent très progressivement, si

²²¹¹WHITE S., *op. cit.*, p. 55.

²²¹²Découpage technique de *Madame de...*, p. 1. Cinémathèque, SCEN 1595 B472.

²²¹³*Ibid.*

²²¹⁴*Ibid.*, p. 3.

bien que Madame de... demeure longtemps une chimère associant une voix, une main et une série d'objets. Le décor bourgeois est lentement dévoilé. Accompagné par les ornements orchestraux, le monologue de la soliste (Darrieux) aligne d'abord des commentaires dont la banalité a été accentuée par la suppression de quelques afféteries : un indicatif (« Ce qui est ennuyeux, c'est qu'il me les a donnés au lendemain de notre mariage. ») remplace un subjonctif, une simple question (« Qu'est-ce que je dois faire ? ») une formulation désuète (« Je ne sais que faire²²¹⁵ »). Faut-il y voir l'influence d'Annette Wademant ou une inflexion au cours de la mise en scène ? Leur naturel permet en tout cas de rendre plus frappante la stylisation croissante du monologue. Il gagne en séduction dès qu'est chantée une phrase (« Je ne tirerai pas vingt mille francs de tout ça. »), enfin affirme son artificialité quand éclatent les mots d'esprit : « Mon dieu ! » s'exclame Madame de... en faisant tomber son missel ; « Plutôt que de me séparer de cette rivière, je préférerais me jeter à l'eau » commente-t-elle quand elle contemple, dans son miroir, l'effet produit par le collier scintillant (phot. 7).

Le film atteint ici un point critique, en associant la représentation spectaculaire attendue (Darrieux au miroir, encadrée comme un objet de prix²²¹⁶ afin d'intégrer le luxueux mélodrame en costumes) à l'excès du décorum et du verbe : Rivette, Beylie ou Wademant le déplorent comme une faute de goût abîmant le chef-d'œuvre car contrevenant au naturel cinématographique. Or, Henry Bernstein inviterait plutôt à apprécier ce flottement entre mots d'auteur et de personnage, typique selon lui du théâtre achardien (cf. *supra* 2.3.3). Par ailleurs, il peut être rapproché de l'irruption des maîtres du jeu dans les deux films précédents d'Ophuls. L'illusion mimétique est déchirée par la manifestation d'un auteur à l'identité flottante : avatar et vestige de l'auteur adapté (Vilmorin) ou adaptant (Achard) ? entité littéraire déplacée dans l'univers cinématographique ? analogie entre le développement du récit et la fabrication du film, entre le spectacle offert par les créateurs au public et celui qu'offrirait bientôt Madame de... à ses soupirants ?

Son apparition est rendue plus frappante par trois évolutions postérieures au découpage technique, donc attribuables plutôt à Ophuls ou au producteur, même si Achard modifia les dialogues après l'achèvement du découpage, pendant le tournage²²¹⁷ : suppression de la main invisible, banalité accentuée des premières répliques, ajout du chant puis d'un premier mot d'auteur trop facile pour ne pas heurter (« Mon dieu ! »).

Que Madame de... soit l'interprète du chant et du mot d'esprit va dans le sens de l'hypothèse avancée par Susan White, qui souligne la proximité entre la protagoniste d'une part, et la fiction et ses auteurs, d'autre part. La coquette, ses mensonges et ses évanouissements, au même titre que la fable exacerbant son invraisemblance par la récurrence des répétitions (dont le retour régulier du bijou ne constitue qu'une part) suscitent la fascination (l'attraction séduit par sa superficialité brillante) et l'incrédulité. L'une comme l'autre reposent sur la dépense (narrative/verbale/vestimentaire) et mettent à l'épreuve la croyance du spectateur (Donati/le spectateur de cinéma) en l'amenant à questionner son rapport à la fiction et à la femme : qu'est-ce qui justifie l'assimilation de la femme au mensonge, déjà assénée par le narrateur maupassantien du *Plaisir* (75 min.), et à la fiction ? Dans quelle mesure sa coquetterie, qui l'autorise à promettre sans jamais se donner, bénéficie-t-elle à la structure patriarcale, incarnée ici par le mari ? Pourquoi le mensonge séduisant de la coquette n'est-il sanctionné qu'à partir du moment où elle le réserve, au même titre que ses bijoux, à l'amant singulier et non plus à la

²²¹⁵ *Ibid.*

²²¹⁶ WHITE S., *op. cit.*, p. 58.

²²¹⁷ Le découpage technique est achevé le 27 février 1953 (date notée en première page) ; la lettre par laquelle Ophuls demande à Achard de revoir le dialogue de la scène du « bilan », en tenant compte des suggestions du producteur, du 20 avril 1953. BnF, fonds Achard, Correspondance N-O.

foule des admirateurs ? Les enjeux de la femme et du film ne peuvent-ils être identifiés qu'au delà de leur si séduisante superficialité, ou cette superficialité est-elle déjà, en elle-même, source de jouissance et riche de sens ?²²¹⁸

8.3.3 *Madame de...* : dialectiques

8.3.3.1 Louise de... : superficialité/profondeur

La genèse du film (la mission confiée par le cinéaste à l'actrice) puis l'ouverture associent Louise de... avec la superficialité et ses corollaires, le vide et la coquetterie, c'est-à-dire une séduction ne dépassant jamais le stade de la parade, de la promesse. Cette association est d'abord présentée comme typiquement féminine, grâce à une chaîne métonymique reliant les boucles scintillantes à Louise, Louise à une féminité multipliée à travers les miroirs et le dialogue, au début de la séquence des valse enchaînées (35 min. ►) :

Louise (au soupirant avec qui elle valse). - Je ne peux vous empêcher d'espérer.

Assis devant la table dressée face à la piste de danse, le Général et Donati conversent :

Le Général. - Je vous prévient. Elle est d'une coquetterie effroyable.

Donati. - Vraiment ?

Le Général. - Ah ! Elle s'entend mieux que personne à faire mourir d'espoir. Vous savez la... (le Général saisit deux coupes de champagne : la première pour Donati, la seconde pour lui)... la torture par l'espérance.

Donati, souriant. - Ah, je sais : j'ai connu ça ! Très pénible.

Le Général éclate de rire.

[La discussion entre les deux hommes est interrompue par un fâcheux. Le baron en profite pour rejoindre Louise. Le thème des valse enchaînées démarre.]

Louise. - Je dois vous prévenir : je suis paraît-il d'une coquetterie infernale.

Donati. - Je n'en crois rien.

Louise. - Et comme je ne m'en aperçois pas, je ne peux naturellement pas me corriger. [...] Vous m'êtes très sympathique : je serais désolée que vous vous preniez à mon jeu.

Donati. - C'est très simple : je n'ai qu'à ne pas espérer !

Le dispositif (les miroirs créent l'illusion d'un espace plus vaste, l'élégance rhétorique celle d'une société aristocratique raffinée) permet de développer « le luxe, la beauté et, surtout, l'élégance²²¹⁹ » à moindre frais tout en imposant une forte cohérence spatiale, sociale et esthétique. Deux espaces se font face : la table statique ; la piste de bal. Ils sont reliés par un grand miroir enfermant l'évolution maîtrisée des couples de danseurs, et par les raccords dans le mouvement associant constamment ces couples génériques (la glace au lustre incertain ne

²²¹⁸WHITE S., *op. cit.*, p. 58-62.

²²¹⁹ANNENKOV G., *op. cit.*, p. 65-66.

reflète que des couples anonymes) au couple formé par Louise et son prétendant anglais. Leur maîtrise, alliée au contraste strict du clair (les femmes) et du foncé (les hommes), figure une société parfaitement organisée, comme dans *La Veuve joyeuse* (1934). Enfin, le dialogue est rigoureusement bouclé, rebondissant sur deux thèmes inextricablement associés : l'inévitable coquetterie de Louise et son corollaire, la vaine et douloureuse espérance des soupirants. La hiérarchie amoureuse – le sadisme féminin et le masochisme masculin – dissimule en l'inversant la hiérarchie sociale inégalitaire. Le discours participe au maintien d'un univers consensuel, fondé sur une camaraderie masculine (scellée par la position symétrique de Donati et Monsieur de... (phot. 17), le partage du champagne, l'évocation d'une expérience partagée, le rire) que le Général tentera à nouveau de solliciter quand la coquetterie aura laissé place à la passion adultère : « Les femmes, mon cher, toutes les mêmes : des mystères pour les choses les plus simples » (54 min.).

Louise elle-même admet la consubstantialité de sa féminité avec sa coquetterie, dont elle ne peut « naturellement pas [se] corriger. » Cette correction n'est d'ailleurs souhaitée ni par elle – qui exploite à merveille ses qualités « féminines » (coquetterie, fragilité feinte, apparente étourderie) dans une société qui lui autorise ces seules armes et cette seule armature – ni par son mari. Il apprécie le prestige d'une épouse séduisant sans se donner, à l'image des boucles de diamant métonymiques et, plus largement, d'un univers scintillant réduit, grâce à l'omniprésence des miroirs, à sa surface²²²⁰. Aussi le parcours moral imposé à Louise vaut-il également comme critique d'une société d'apparence assimilant la femme à un objet de prix qui doit prendre garde à ne pas se dévaluer.

L'ambivalence, ou l'honnêteté, du projet ophulsien lui impose de prendre acte de ce que cette représentation, et singulièrement la coquette qui en est le centre, comporte de fascinant, par sa maîtrise et ses mensonges certes mais pas uniquement. Les amours de Louise et Donati s'épanouissent d'abord, et de la manière la plus mémorable pour le spectateur, au sein de ce monde d'apparences, et non dans une ruralité idéalisée comme dans *L'Alibi*, *Orange*, *Casque d'or* ou *Le Plaisir*. De subtils écarts signalent comment ils s'y ménagent progressivement une relation privilégiée, alimentée non seulement par l'approfondissement de leurs liens mais encore par l'ivresse (superficielle ?) de la valse, des miroirs baroques et de dialogues sans spontanéité. Il leur suffit, dans un premier temps, de s'éloigner du grand miroir devant lequel campaient Louise et son soupirant anglais pour valser devant une succession de miroirs ne reflétant plus que des images fugitives (phot. 18). Leur échange reprend consciemment la syntaxe précieuse et les termes circulant depuis le début de la séquence (« prévenir », « coquetterie », « espérer ») afin d'infléchir les règles du jeu : admettre, pour la femme, que la coquetterie n'est pas simplement « effroyable » mais « infernale », que son impact n'est pas simplement dramatique mais moral (le cercle de l'enfer punit et enferme) ; prétendre renoncer, pour l'homme, à « espérer » afin de mieux se faire désirer, ce qui constitue déjà une coquetterie, donc une première entorse à la répartition patriarcale des rôles. Alors que les grands miroirs figent les positions, la valse circulaire et la rhétorique classique autorisent, sans sortir de l'espace social ni refuser la répétition, de subtiles variations.

L'organisation dialectique du film, soulignée par l'importance des répétitions et des inversions, accompagne cette évolution à toutes les échelles, depuis la structure tragique jusqu'au chiasme faisant figure de bilan, alors que Donati a rompu avec Louise et doit affronter son mari (93 min. ►) :

Louise. - Je n'en vaux pas la peine, je ne suis même plus jolie.

Donati. - Plus que jamais.

²²²⁰ *Ibid.*

Louise. - Vous croyez ? Vous voyez, je suis incorrigible. Trop de frivolité, trop l'habitude des petits mensonges. La femme que j'étais a fait le malheur de celle que je suis devenue.

À ce stade, deux ans après le début du récit, Louise a perdu la maîtrise corporelle et les atours de la coquette : légèrement voûtée, le souffle court, elle doit s'asseoir. À son unisson, le traitement visuel assourdit ses séductions virtuoses : la lumière terne, la caméra moins mobile inversent les données initiales (phot. 22). Ce qu'il reste de coquetterie chez Louise lui échappe pour être aussitôt sanctionné, à travers un raccourci saisissant : le chiasme démontre que la rhétorique n'est pas vouée à l'expression du vide mais peut synthétiser le tragique d'une vie, après avoir renouvelé l'expression amoureuse. Au même titre que le bijou, le chiasme participe au fonctionnement métonymique. Ceci étant, Louise a progressivement renoncé à la préciosité au profit d'une expression plus simple, voire du silence (face à son mari, ou à la famille de celui-ci). En cela, elle obéit à Donati qui lui a demandé de « parler plus simplement » (65 min.). Le mélodrame s'épure en même temps que son héroïne, et gagne en intériorité ce qu'il perd en évidente séduction.

Le passage graduel du vide au plein recouvre donc une série d'évolutions de plus en plus tragiques : de l'ornement au dépouillement, de l'éclat à la matité, du verbiage au silence, de la mobilité à l'immobilité, de l'évanouissement feint à la mort. « Cette beauté de la pureté » encore présente dans le second des romans de Louise de Vilmorin qu'il envisagea d'adapter (*Histoire d'aimer* (1955)), le cinéaste déclare l'apprécier davantage en esthète qu'en moraliste²²²¹. La reprise problématique de ce schéma archaïque – et misogyne – témoigne de sa séduction tenace et participe du classicisme fédérateur du film. Toutefois, il faut également l'apprécier « en esthète », à la fois horizontalement, dans son développement confondant l'inéluctabilité du destin assigné aux rôles et l'arbitraire de la narration, et verticalement : chaque séquence, chaque plan exploite les composantes du film de manière à les mettre en tension, et partant les données conventionnelles convoquées. La clarté de la ligne narrative soutient une esthétique de l'instabilité, redistribuant constamment les canaux (image, bruitages, musiques, dialogues...) et les rôles (dramatiques, sociaux ou genres).

L'ouverture, en dissociant nettement ces aspects – verbe/image, voix/visage – ou en les mariant de manière surprenante – narrateur/personnage, femme/objet, éclat du verbe/de la parure féminine – invite le spectateur à vivre une expérience inhabituellement riche, à la fois esthétique et critique, superficielle et profonde, au-delà des connotations morales attachées à ces deux adjectifs. Le film se clôt par une série de fuites ramenant à son point de départ pour mieux faire constater ce qui a changé : du duel à Louise, de Louise agonisant à Nounou, de Nounou annonçant la mort de sa maîtresse à la sainte, de la sainte encadrée dans son alcôve (comme Louise apparaissant pour la première fois dans son miroir) aux bijoux lestés désormais du poids d'un récit (phot. 23).

8.3.3.2 Le Général de... : rôle/identité

Dans la lignée de *Liebelei* et *Lettre d'une inconnue*, l'adaptation fait de Monsieur de... un général chargé de rétablir l'ordre patriarcal grâce à un assassinat déguisé. Le duel permet d'éliminer les séducteurs en dévoyant le concept d'honneur. Déjà critiqué par les philosophes des Lumières, le combat singulier est perçu comme archaïque après la Première Guerre Mondiale²²²². Avant Madame de..., la comtesse de *Lunegarde* en dénonçait le caractère

²²²¹Entretien avec J. RIVETTE et F. TRUFFAUT, « Entretien avec Max Ophuls », *Cahiers du cinéma*, n°72, juin 1957, p. 22.

²²²²GUILLET François, « Le duel et la défense de l'honneur viril », in CORBIN A. (sld.), *op. cit.*, p. 83-126.

fallacieux, grâce à des formules percutantes inventées par Achard²²²³ (52 min.) : « L'honneur, les principes : c'est avec ça qu'on assassine un enfant ! » ; « Ils passent leur temps à parler de principe, d'honneur, de religion. Est-ce que ce sont des conversations, ça ? Ils appellent duel un assassinat, et noblesse une collection de faux-cols ! » La dénonciation ophulsienne prolonge donc une tradition ancienne mais toujours pertinente : en dépit de son déclin numérique et symbolique, le duel continue d'incarner, dans la littérature puis au cinéma (le western, le film de cape et d'épée), un idéal héroïque²²²⁴.

De toutes les figures martiales ophulsiennes, le Général de... est la plus complexe²²²⁵. L'ambition dialectique du récit justifie qu'il n'incarne pas seulement un patriarcat répressif mais devienne en outre sujet et objet de discours contradictoires. C'est d'abord son portrait en pied qui nous est présenté, le réduisant à un rôle social sans relief. Quand Louise fait face à ce tableau, à deux reprises (6 (phot. 8) et 49 min.), sa position en surplomb et le décadre accentuent le poids de cette véritable figure du père. De même que Louise suivra le schéma sacrificiel imposé, le Général assumera son rôle d'opposant. Un général doit incarner l'ordre et l'autorité, à commencer par celle du verbe. Son discours s'inspire régulièrement du roman, dont sont repris plusieurs passages manifestant son assurance, qu'il garantisse à sa femme qu'elle n'a pu perdre ses boucles d'oreille, lui ordonne de les offrir à sa nièce, lui déclare que « le malheur s'invente » ou assure son ascendant sur le bijoutier²²²⁶. Son ton cassant est accentué par les adaptateurs et par son interprète, qui garde le sourire tout en lançant les reproches les plus désagréables.

Afin d'attribuer au personnage une hauteur de vue qui l'éloigne de sa caricature tout en demeurant vraisemblable, c'est-à-dire en cohérence avec le type martial, certains de ses morceaux de bravoure déplacent la rhétorique militaire dans le cadre conjugal. La scène du départ manqué (45 min.) s'inspire ainsi de la tirade du commandant Bruneau, imaginée pour *Ceux du Tchad* (cf. *supra* 6.3.3). Les deux militaires proposent un bilan dialectique adoptant la même syntaxe (« Je sais que [...] mais... ») ; puis ils introduisent un personnage (le regard satisfaisant et « insoutenable » du colonel Leclerc) ou un concept (« Notre bonheur conjugal est à notre image ; ce n'est que superficiellement qu'il est superficiel ») inattendu car paradoxal, qui doit permettre de dépasser le bilan dialectique, et de se sortir d'affaire ; enfin, vient l'exhortation à s'armer de courage, conclue par une déclaration ternaire : « j'avais raison. J'ai toujours eu raison. J'ai été les premiers qui ont eu raison » dans le court métrage ; « on vous respecte, on vous admire et je vous aime » dans le long. La référence à Napoléon dans le second énoncé accentue encore la similarité, même si le vainqueur d'Austerlitz sert ici de contre-modèle puisque le Général de... ne cite que ses défaites.

La réalisation de *Ceux du Tchad* demeurerait fonctionnelle. Celle d'Ophuls intègre le discours à un ensemble plus vaste : le travelling circulaire suivant le Général de l'extérieur établit entre l'exhortation finale et la fermeture des fenêtres un parallèle riche de significations (phot. 18). Si l'action énergique accompagne logiquement l'appel à la lutte, la fermeture de l'espace ne contredit-elle pas son affirmation réitérée²²²⁷ : « Vous le pouvez, vous pouvez tout ce que vous voulez » ? La tension entre dedans et dehors, extériorité et intériorité, souligne la position difficile imposée au général, en dépit de l'art avec lequel il tente de concilier, par une formule paradoxale, superficialité et profondeur. Sa rhétorique verbale doit transcender les

²²²³Dans le roman, Armance de Lunegarde intervient également pour tenter de sauver son amant, mais sans que soit rapportée par le narrateur diégétique (M. de Roquemaure) aucune remise en cause du principe du duel : BENOIT P., *op. cit.*, p. 143-144.

²²²⁴*Ibid.*, p. 125.

²²²⁵MULVEY L., « Max Ophuls's Auteurist Adaptations », in *op. cit.*, p. 85.

²²²⁶VILMORIN L. (de), *Madame de*, p. 14-15, 67-38, 72 et 115-116.

²²²⁷PONS L., « Le style et la dramaturgie chez Marcel Achard... », in *op. cit.*, p. 22.

contradictions inhérentes à sa position et à la situation ; la mise en scène en souligne plutôt l'instabilité. Le cinéma se distinguerait du théâtre, dicit Ophuls, en attribuant d'abord à l'image, et non au verbe, le privilège d'être « porteuse de vérité artistique²²²⁸ ». Dans *Madame de...*, néanmoins, la collision entre images, sons et verbes bouscule les hiérarchies, y compris esthétiques. C'est ce chaos suprêmement organisé, plus que la seule matière visuelle, qui suscite cette « haute tension²²²⁹ » proposée par le cinéaste comme un absolu. Sa collaboration avec une scénariste habile à contenir dans une forme classique le désordre du monde (Wademant) et avec un brillant dialoguiste cinéphile (Achard) n'est sans doute pas étrangère à cette ampleur. Ni le dialogue du *Plaisir* (piqué de formules brillantes mais plus réaliste), ni celui de *Lola Montès* (frappant dans les scènes circassiennes, moins dans les retours en arrière), composés par Jacques Nantanson, ne prennent aussi régulièrement un tel relief, imposé ici par le projet et un collectif auctorial inédit.

À plusieurs reprises, le Général se pose en représentant du patriarcat tout en trahissant son désir d'échapper à ce rôle, qu'il conclut son discours par l'aveu murmuré de son amour ; nuance son premier rappel à l'ordre, après l'évanouissement de Louise à la chasse, en admettant : « Je vous envie : vous paraissez très heureuse » (43 min.) ; ou lui confesse, juste avant de défier en duel Donati (90 min.) :

Vous savez ma petite Louise, je n'ai pas un goût particulier pour le personnage que vous avez fait de moi. Je me suis efforcé d'y ressembler, pour ne pas vous déplaire, mais je ne l'aurais pas choisi.

Plusieurs images exhibent cette dualité plus crûment que ne le fait le discours verbal. Au cours de la scène du « pardon » (25 min.), une série de contrechamps superpose son costume vide et son épée, dressés à la verticale au premier plan, au Général allongé en pyjama, au second plan (phot. 14) : le rôle est une carapace dont s'extirpe, le soir venu, l'individu. Plus tard, au moment où il se sépare de Louise en partance vers les lacs italiens, un fondu enchaîné laisse apparaître sur ce même costume la flamme du foyer où brûle l'écrin (56 min. ; phot. 19)), surimpression à laquelle fera écho celle associant un cœur en carton criblé de balle et la silhouette de Louise venant rencontrer pour la dernière fois Donati. Le montage poétique introduit ses commentaires propres, aussi reconnaissables que les mots d'auteurs.

Surprenants, ces replis dans la sphère intime (énoncés ou visualisés) constituent une des principales audaces du film, celle qui renouvelle le plus clairement la représentation des rapports de couple en signalant combien le patriarcat pèse sur ses représentants, et pas seulement sur les femmes.

Si *Madame de...* est des deux conjoints, celle dont est le plus régulièrement rappelée l'incomplétude (régulièrement éludé, son patronyme recouvre de toute façon son nom de jeune fille), le discours de son mari est mis en perspective ou en péril, alors qu'il ne renonce jamais, contrairement à son épouse, à le développer avec assurance. De cet aspect, ses entretiens avec le bijoutier donnent la mesure. Ils sont perturbés par des dispositifs qui en compliquent le développement ou l'écoute. Cet inconfort récurrent comme la diversité de ses facteurs intriguent : pourquoi s'appliquent-ils à une relation *a priori* dénuée d'enjeux personnels ?

Le premier mensonge de Louise, qui feint d'avoir perdu les boucles vendues à M. Rémy, déclenche la première rencontre. Craignant le scandale, le commerçant se rend à la caserne et sollicite un entretien avec son mari (18 min. ►). Parce qu'il doit commettre une indiscretion et déranger un notable, M. Rémy marche sur des œufs. Il occupe une position sociale subalterne et la caserne offre un cadre fortement hiérarchisé, aspect plus marqué dans le scénario : à son

²²²⁸OPHULS Max, « Le Joie de voir », *Deutsche Zeitung*, 12 juin 1954, repris par C. BEYLIE, *op. cit.*, p. 129.

²²²⁹*Ibid.*, p. 128.

arrivée, le bijoutier « se fray[ait] un passage parmi les officiers et les soldats qui s'agit[ai]ent, en suivant un sergent » ; puis, devant le Général figé dans un garde-à-vous lors du lever du drapeau, il ne savait « pas tout de suite quoi faire, mais en vieux soldat il se l[evait] également²²³⁰ ». Le cinéaste s'est finalement refusé à pousser le Général jusqu'à la caricature, comptant plutôt sur le traitement de l'espace et du dialogue.

Face à un haut gradé soucieux de ne perdre ni la face, ni son temps, le commerçant se présente comme un adjuvant plutôt que comme un solliciteur, tout en visant, sans jamais l'expliciter, le rachat des boucles. Il dispose pour cela d'un temps limité. À deux reprises, le sergent lui a rappelé que son supérieur « doit être parti à huit heures ». Nous comprendrons plus tard que ce dernier doit rejoindre sa maîtresse pour lui faire ses adieux. Il est surpris dans un intervalle entre deux vies, officielle et privée, comme le souligne, avec l'urgence temporelle, sa position initiale dans l'intimité de son cabinet de toilette. Dans ce contexte tendu, marqué par l'urgence et l'instabilité, l'interaction entre discours et bruits *off* va mettre ironiquement en lumière la violence des rapports :

Monsieur Rémy. - Je n'ai de ma vie jamais été aussi ennuyé qu'aujourd'hui.

Un coup de canon le fait sursauter.

Retour sur Monsieur de... qui finit de se laver les mains.

Monsieur de... - Comment ?

Monsieur Rémy (sur lui, comme précédemment). - Je dis que je n'ai de ma vie... (deuxième coup de canon, encore plus assourdissant. Monsieur Rémy regarde dans la direction supposée de la détonation, fait quelques pas vers la gauche, dans la direction de Monsieur de... Pano sur lui) ... jamais été aussi ennuyé qu'aujourd'hui.

Monsieur de... (sur lui, comme précédemment ; prenant une serviette et s'essuyant les mains en se tournant vers nous). - Ah, mon cher, j'ai peur de n'avoir pas le temps de partager vos ennuis.

Plan rapproché de Monsieur Rémy, de face, tendant la main vers lui.

Monsieur Rémy. - Je crois qu'il vous faudra le prendre.

Monsieur de... (sur lui ; l'air étonné). - Ah oui ?

Monsieur Rémy (sur lui). - Avant de vous importuner...

Plan américain de Monsieur de..., de trois-quarts face, sortant du cabinet de toilette, la serviette à la main.

Monsieur de... (avec un petit rire plaisant). - C'est fait.

Pano vers la droite l'accompagnant.

Monsieur Rémy (off). - ... de vous blesser même... (On le recadre à droite.) je dois faire appel...

Troisième coup de canon. Les deux hommes sont maintenant en plan rapproché. Monsieur de... de trois-quarts dos, à gauche, Monsieur Rémy de trois-quarts face à droite.

²²³⁰Découpage technique de *Madame de...*, p. 34 et 37.

Monsieur de... - Ah, le nouveau quatre-vingt-dix !

Il se tourne vers nous, puis nous tourne le dos à nouveau.

Monsieur Rémy. - Je dois faire appel... (quatrième coup de canon)à votre discrétion.

Travelling arrière : Monsieur Rémy passe devant le fauteuil.

Monsieur de... - Ah, il vous faut de la discrétion, en outre...

Monsieur Rémy. - Il s'agit de Madame la comtesse...

Travelling arrière : il pose sa sacoche sur le bureau.

Monsieur de... (à gauche ; les deux hommes sont maintenant de profil). - Comment ?

Monsieur Rémy. - Elle est venue hier me rapporter ce bijou. (Sortant l'écrin de sa sacoche. Musique.)

Les boucles d'oreille avec les cœurs en diamants.

Monsieur de... (arrétant de s'essuyer les mains ; d'une voix altérée). - Comment dites-vous ?

Monsieur Rémy (lui tendant une loupe, qu'il refuse d'un geste). - Je ne pouvais croire qu'elle vendait ce bijou à votre insu...

Monsieur de... - Vendait !

Monsieur Rémy (posant l'écrin sur le bureau). - En l'achetant, j'ai cru...

Léger travelling arrière. Une cavalcade se fait entendre ; musique militaire, *off*. Monsieur de... se dirige vers la fenêtre, à droite (pano sur lui), passant derrière Monsieur Rémy, qu'on décadre, puis il revient vers nous.

Monsieur de... (sur lui, en plan rapproché).- Que voulez-vous dire Monsieur Rémy ?

Monsieur Rémy (off). - Je disais : (pano vers la gauche le recadrant) en l'achetant, j'ai cru vous rendre service à tous deux.

Gros plan de Monsieur de... au premier plan ; Monsieur Rémy au fond, puis on les recadre en plan rapproché, comme au début du plan : Monsieur Rémy à droite ; Monsieur de..., à gauche.

Monsieur de... - Je ne vous suis pas très bien, cher Monsieur Rémy. Il m'arrive parfois de rendre des services, mais enfin.... j'essaie de faire en sorte qu'on ne m'en rende pas.

Musique militaire, *off*.

Monsieur Rémy. - Tant mieux ! Tant mieux ! Ce matin, quand j'ai vu qu'on commençait à parler de vol...

Monsieur de... - Plus un mot, cher Monsieur Rémy. En venant me voir immédiatement, vous m'avez en effet rendu service. (Il revient vers nous. Pano vers la droite décadrant Monsieur Rémy ; on est sur Monsieur de..., en plan rapproché, de trois-quarts dos à droite. On frappe à la porte.) Entrez ! (Pano vers la gauche recadrant Monsieur Rémy, qui referme l'écrin. L'ordonnance entre au fond, apportant

un papier.) *Et je dois vous en remercier. (D'un ton officiel.) Voulez-vous me faire parvenir votre note. Je tiendrai compte, bien entendu, du temps que votre visite ici vous a fait perdre. (Monsieur Rémy pose l'écrin sur le bureau, devant Monsieur de... qui prend son monocle, une plume, regarde les papiers, signe.) Mais si, mais si, j'y tiens.*

Monsieur Rémy sort à gauche. Fin de la musique militaire. Monsieur de... referme les papiers, les rend à l'ordonnance.

Monsieur de ... - Voilà. Merci²²³¹. [...]

Quatre étapes peuvent être distinguées dans cette scène de révélation et de négociation commerciale : la difficile entrée en matière du bijoutier ; sa révélation progressive du mensonge de Madame de... ; la transaction du bijou ; enfin, la séparation des deux hommes après que le bijoutier a assuré le Général de sa discrétion, passage que nous n'avons pas repris.

Pendant la première étape, tout concourt à compliquer la tâche de Monsieur Rémy. Il tente d'engager la conversation avec un interlocuteur distant, dont il ne peut se rapprocher sans enfreindre l'étiquette sociale et militaire : la succession de champs et de contrechamps isole le premier près de la porte d'entrée, le second dans son cabinet de toilette (phot. 9 et 10). La formule soigneusement pesée (« Je n'ai de ma vie jamais été aussi ennuyé qu'aujourd'hui »), censée capter l'attention de son interlocuteur, voit son effet ruiné par la canonnade : un premier coup recouvre la fin de la phrase ; un deuxième interrompt son itération. Son sens implicite (M. Rémy est mis en difficulté par une affaire qui les concerne tous deux) est volontairement ignoré par Monsieur de... Celui-ci ne répond qu'au sens littéral de cette entrée en matière déguisée en confidence, de même qu'il rebondira sur la précaution oratoire (« Avant de vous importuner... ») par un « C'est fait » dont un sourire tempère la morgue. Mis en difficulté à sa droite par la canonnade *off*, à sa gauche par un officier qui ne peut ni ne veut l'entendre, le bijoutier change de stratégie. La plainte laisse place à l'injonction (« il vous faudra »), la première personne s'efface devant la deuxième, associée à des verbes impliquant de plus en plus intimement le destinataire : « prendre », « vous importuner », « vous blesser, même ». Sortant de son cabinet, Monsieur de... se rapproche de Monsieur Rémy : une fois le dialogue amorcé, un long plan de plus de deux minutes l'enregistrera sans interruption. Un nouveau coup de canon suspend pourtant l'entrée dans le vif du sujet. Monsieur de... y réagit par un commentaire factuel illustrant le décalage entre leurs rapports respectifs à l'univers militaire : perturbant pour le commerçant ; pragmatique pour l'officier. Plus largement, la canonnade fait écho à la violence latente de rapports codifiés. En feignant d'entendre littéralement des formules conventionnelles dont un subalterne ne peut faire l'économie, le Général s'autorise des impolitesse mesurées ; quant au bijoutier, il s'immisce dans l'intimité de son interlocuteur, en mettant en lumière, au delà du mensonge, l'analogie entre conjugalité et transaction financière soulignée par la circulation marchande d'un bijou offert par l'époux le jour des noces.

Au quatrième coup de canon, Monsieur Rémy ne s'interrompt plus, ce que la proximité spatiale entre les deux interlocuteurs rend vraisemblable. C'est également que, l'attention du Général enfin captée, rien ne doit empêcher la progressive révélation. Le bruit parasite devient coup de tonnerre dramatique, superposé à la promesse d'une confidence : « Je dois faire appel à votre discrétion. » Schéma traditionnel pour une scène de révélation, les informations progressivement distillées par Monsieur Rémy alternent avec les brèves réactions de surprise

²²³¹HAAS Dominique, « Madame de – Max Ophuls - Découpage intégral après montage et texte du dialogue in extenso, Paris », *L'Avant Scène Cinéma*, n°351, juin 1986, p. 18-19.

du Général, qui perd rapidement ses moyens au point de renoncer à toute combativité rhétorique. Le découpage technique propose un autre motif, plus souterrain, à ses réponses laconiques : « le Général, stupéfait, questionne pour se donner le temps de la réflexion²²³². » Toujours est-il que le bijoutier impose désormais son rythme dramatique. Il gère simultanément celui du dialogue et la mise en scène, entraînant le Général vers le bureau (l'espace des affaires opposé au cabinet intime). Il y pose son sac ; en sort l'écrin ; l'ouvre pour exposer le bijou ; tend une loupe que refuse l'officier (phot. 11). Le resserrement graduel vers le bijou, le secret et l'intime est mis en valeur théâtralement par le commerçant, musicalement par le narrateur : la simple énonciation du terme « bijou » lance le leitmotiv associé à l'objet fascinant, dont la tonalité légère contraste avec le climat sonore militaire. Sa circulation magique doit demeurer financièrement rentable, comme le rappellent deux verbes – « vendait » ; « l'achetant » – dont M. Rémy retarde l'apparition afin d'amorcer la transaction au moment opportun : Monsieur de... est à la fois informé et déstabilisé, figé par la surprise.

La survenue d'un cinquième son parasite *off* (une cavalcade accompagnée par une musique militaire) diffère la transaction. Le galop produit deux effets notables inversant les positions : Monsieur Rémy doit à nouveau suspendre son discours ; Monsieur de... retrouve sa mobilité et se déplace vers la fenêtre (phot. 12). Les connotations de la musique et de ce déplacement sont équivoques, d'autant qu'a été supprimé le salut militaire caricatural de l'officier. Monsieur de... puise dans la musique martiale de l'énergie mais, quand il se tient sur le balcon et ne peut être vu du bijoutier, son visage se crispe, le masque impassible se déchire : nouveau prétexte saisi pour réfléchir ? colère d'un mari leurré ? contrariété d'un notable devant l'habileté d'un subalterne ? crainte d'un scandale public, accentuée par l'association mentale entre parade militaire et publicité collective ? Revenant auprès de Monsieur Rémy, le Général semble en tout cas avoir retrouvé ses moyens. Sa morgue s'exprime par une formule retournant, une fois de plus, la signification d'une formule conventionnelle pour en dévoiler l'envers (reconnaître un service rend redevable) : « Il m'arrive parfois de rendre des services, mais enfin.... j'essaie de faire en sorte qu'on ne m'en rende pas. » Le bijoutier évoque alors le « vol » supposé, allusion au scandale public que le découpage prévoyait d'accompagner d'un geste menaçant : il sortait « la coupure de presse de son portefeuille et la pos[ait] à côté de l'écrin²²³³. » La seule allusion a été jugée suffisamment déplaisante, et efficace. Récupérant le monopole du discours – « plus un mot, cher Monsieur Rémy » – le Général admet que son interlocuteur lui « a rendu service » à condition que sa reconnaissance s'exprime immédiatement et financièrement, ce qui revient à la liquider. L'apparition de l'ordonnance joue le même rôle que celle de la canonnade dans la première partie. Inutile du point de vue dramatique, elle éclaire ce qui se joue souterrainement entre les deux hommes, replace l'incident dans un univers plus vaste. La simultanéité des gestes du bijoutier et de l'ordonnance, tendant l'un l'écrin, l'autre un document à signer, souligne leur commune position subalterne et l'analogie entre la gestion des affaires conjugales, financières et militaires (phot. 13). Le Général demeure un notable veillant à maintenir l'ordre du monde avec célérité : parce que la signature des documents militaires s'effectue en même temps que le bijoutier se voit garantir un dédommagement, elle prend la valeur d'une prolepse (la transaction commerciale semble se réaliser sous nos yeux, en même temps que s'énonce sa promesse orale). Pourtant, la maîtrise du militaire se révèle toute relative face à l'habileté d'un commerçant obtenant *in fine* ce qu'il souhaitait. Plus que l'officier, c'est la narration qui manifeste sa puissance à travers l'irruption d'éléments (le bijou, les sons *off*, l'ordonnance) interrompant l'action ou offrant sur elle un commentaire dont le Général peut parfois saisir le sens (l'association entre parade militaire et

²²³²Découpage technique de *Madame de...*, p. 36.

²²³³*Ibid.*, p. 37.

rumeur publique, déjà exploitée par Lubitsch au début de *La Veuve joyeuse*). Se cristallise ici une tension fondamentale traversant tout le film : la clarté de la ligne narrative est troublée par une polyphonie audio-visuelle témoignant du contrôle du metteur en scène sur son matériau. De même, la frontière entre sons intra et extra-diégétiques se brouille, dans la mesure où la suspension ou le recouvrement de l'énonciation concernent aussi bien le mode de narration (le patronyme de l'héroïne systématiquement éludé, dès le titre et le carton liminaire puis par les cadrages) que l'univers diégétique, où les sons concurrencent le dialogue. L'intériorisation de la réflexivité permet de tisser de nouveaux liens entre les sphères du créateur et de ses créatures.

La deuxième rencontre a lieu quand le Général doit racheter une seconde fois le bijou (79 min.). Il est cette fois à l'initiative de la rencontre puisqu'il a exigé de son épouse qu'elle lui remette le bijou offert par Donati, puis à Donati qu'il le confie à M. Rémy. La séquence s'ouvre sur un gros plan des mains des deux hommes échangeant les boucles contre une liasse de billets. Le Général commente ironiquement : « une véritable occasion ! » (*off*). La transaction financière est désormais exposée frontalement, sans précaution oratoire ni perturbation. Rien dans l'échange ne trahit de tension entre les deux hommes, si ce n'est un détail : le Général ouvre à plusieurs reprises la porte afin de prendre congé de Monsieur Rémy, mais ce dernier discourt sur les étonnantes circonstances associées à la circulation du bijou. Ce détail est considérablement amplifié par une série de champs et de contrechamps, alternant entre l'intérieur du bureau et la porte filmée de l'extérieur, au rythme de ses oscillations (phot. 20 et 21). Ce parti-pris est absent du découpage technique, qui se contente de signaler que « le Général le pousse discrètement vers la porte²²³⁴. » Ophuls attendait souvent d'être sur le plateau pour définir le dispositif le plus adéquat. C'est donc à l'image qu'il revient de mettre en lumière, en en amplifiant l'expression, un conflit souterrain. Le commerçant veut souligner combien la fatalité, dont il est l'agent le plus stable et le principal bénéficiaire, conduit les vies des protagonistes. En témoigne la présence désormais continue, et non plus ponctuelle, du leitmotiv du bijou tout le long de la séquence : les constats du personnage et du narrateur se rejoignent. Monsieur de... contourne cette appréciation problématique (indiscreète et relativisant sa propre maîtrise) par une formule paradoxale : « Le hasard [...] a ceci d'extraordinaire, c'est qu'il est naturel. » Son brillant rhétorique suffit d'autant moins à en recouvrir l'insuffisance métaphysique qu'en l'occurrence, le Général sait pertinemment que c'est lui-même qui a relancé la circulation du bijou : le hasard est peu naturel, et trop bien réglé pour être du hasard.

Enfin, la troisième et dernière rencontre s'achève sur une fin de non-recevoir (87 min.). Face aux sollicitations du commerçant venu lui vendre le bijou une quatrième fois, le Général se montre successivement cassant, franchement désagréable, furieux. Alors que le personnage romanesque acceptait de racheter une fois de plus les boucles, son avatar cinématographique refuse tout net : affaire classée ou retour obsédant du même échappant pour l'essentiel à son contrôle. L'essentiel est que Monsieur de... tente, trop tard, de se soustraire à une circulation qu'il ne maîtrise plus, en usant des stratégies les plus abruptes : marche en avant et franche agressivité. Filmée en un seul plan suivant l'aller-retour de Monsieur Rémy le long du couloir militaire, cette ultime rencontre disjoint deux trajectoires : le bijou va revenir à Louise, le Général va jouer son rôle viril jusqu'au duel.

Les trois rencontres l'ont progressivement éloigné d'une cellule intime pour le projeter vers un espace public et militarisé (se sont succédé le cabinet de toilette, le bureau, le palier puis le couloir parcouru par d'autres militaires) régi par des codes collectifs : l'honneur, l'action, le duel. Le combat singulier constitue d'autant mieux une suprême démonstration aristocratique

²²³⁴*Ibid.*, p. 127.

et virile qu'il contraint à agir contre soi²²³⁵ : à pencher du côté du rôle plutôt que de l'identité intime.

8.3.3.3 Amants et comparses : centre/périphérie

Les rencontres entre le militaire et le commerçant suscitent les commentaires des soldats de faction, modestes coryphées relayant, face à la tragédie des puissants, les préoccupations populaires. La circularité structurelle va de pair avec un élargissement progressif, à partir du motif liminaire du bijou.

Les amants italiens de Monsieur et Madame de... assimilent l'infidélité conjugale à une évasion hors du cadre national. Le soulignent, outre leur origine étrangère (imposée par la co-production ; rendue cohérente par la distribution des rôles), le lieu où apparaissent pour la première fois ces deutéragonistes : gare d'où partent les trains vers Constantinople, pour la rupture du Général d'avec Lola ; poste frontière entre la France et la Suisse, pour la rencontre entre Louise et le baron. Redoublé spatialement, le motif de la rencontre place l'amant dans un espace par nature intermédiaire et instable (phot. 16). Par la suite, l'accent et l'hésitation linguistique prolongent cette instabilité, qui tout à la fois alimente et menace le désir.

Moins exotiques mais dramatiquement plus périphériques, les subalternes sont relégués dans des espaces ingrats, où leurs mouvements (se lever pour ouvrir une porte, effectuer le salut militaire, jouer d'un instrument pour interpréter une valse) sont conditionnés par ceux des protagonistes. Le cinéaste pointe une caractéristique du mélodrame en costumes : ses protagonistes circulent avec fluidité grâce aux prolétaires s'activant pour faire fonctionner la grande machine sociale, semblables aux machinistes du théâtre. Leur effacement est la règle ; au mieux, ils peuvent devenir les témoins, éventuellement les confidents d'une élite broyée par l'Histoire. En tournant sa caméra vers eux – de la manière la plus démonstrative lors de l'ultime valse enchaînée – le cinéaste revisite le genre de manière critique et lui donne sa juste mesure. Ce faisant, il intègre des commentaires prosaïques, formulés sans élégance. Un abîme sépare les récriminations des musiciens sur leurs horaires de travail ou des soldats sur les fayots des peines de cœur de Madame de..., les insultes des cochers des propos galants suscités par l'accrochage entre deux calèches (31 min.). Loin du centre, ce n'est pas seulement l'éclat du bijou qui s'estompe mais aussi celui du langage.

En définitive, l'invention des auteurs s'est pliée au cadre imposé par le chef d'orchestre pour donner à la fable impeccablement dessinée son épaisseur. La ligne centrale suit horizontalement le parcours de Louise, dont le film adopte formellement l'évolution. L'éclat baroque des images s'assourdit graduellement, tandis que son discours brillant glisse progressivement vers le silence et renonce aux faux-semblants : « Il paraît que c'est quand on a le plus à dire qu'on se tait » constate-t-elle tôt dans le film (juste avant que Donati ne lui offre les boucles), trop tard dans le roman (après qu'il a cessé de l'aimer²²³⁶). Le discours du Général, plus égal sur la durée (martial et rhétorique), s'apprécie davantage dans une perspective verticale. Il doit composer avec des interlocuteurs, des bruits inopportuns ou avec des dispositifs (la fermeture des fenêtres suivie depuis l'extérieur par un travelling ; le champ-contrechamp de part et d'autre de la porte) soulignant l'inconfort d'une position ambivalente, patriarcale et empathique, balançant entre extériorité et intériorité, rôle et identité. Enfin, en s'élargissant, le cercle des personnages intègre d'autres positions (nationales, sociales, dramatiques), parfois diamétralement opposées. Si Madame de... approfondit tragiquement son identité et la valeur à assigner au langage, les commentaires vulgaires des subalternes,

²²³⁵GUILLET François, « Le duel et la défense de l'honneur viril », in CORBIN A., *op. cit.*, p. 84, 119 et 125.

²²³⁶VILMORIN L. (de), *op. cit.*, p. 87.

apparemment superficiels, témoignent d'exigences pragmatiques tout à fait essentielles à leur niveau. À l'échelle la plus large, le destin, moins métaphysique que contrôlé par un narrateur démiurgique, manifeste sa toute puissance à travers les circonvolutions arbitraires du bijou et des effets d'écriture : une main invisible continue de produire le récit. L'écriture du mélodrame s'approfondit en prenant en compte ses propres contradictions, genrées, sociales et structurelles. En s'exacerbant, l'artificialité d'une écriture met en évidence celle d'un genre et d'une société.

8.3.4 Dernières représentations

8.3.4.1 Portraits de femmes, années cinquante

À partir de *Madame de...* la carrière de scénariste-dialoguiste d'Achard reprend un rythme plus régulier mais n'offre guère de surprises. L'ambitieuse version ophulsiennne de *Mam'zelle Nitouche* aurait constitué une exception, si son acteur-vedette (Fernandel), effaré par une fantaisie réflexive coûteuse et susceptible de concurrencer sa propre aura, ne l'avait récusée. Elle mettait à distances les figures imposées, et notamment le personnel convenu du vaudeville (ingénue, mère supérieure, comédienne, militaire), afin de proposer une méditation divertissante sur les stéréotypes, les normes et les représentations. Dès l'ouverture, ses personnages émergeaient d'une partition « jaunie par l'âge²²³⁷ » avant de circuler sur un rythme effréné d'un mode de représentation à l'autre : images cinématographiques arrêtées, univers diégétique confondu avec une scène d'opérette, rêve « surréaliste²²³⁸ » transformé en vitrail, statues parlantes commentant l'action, décor envahi d'affiches « de plus en plus grandes²²³⁹ »... La mise en abyme, déjà à l'œuvre dans *La Ronde*, était amplifiée par la diversité inédite des dispositifs, prenant le contre-pied de la réflexivité intériorisée de *Madame de...* Autorisant toutes ces fantaisies par sa ductilité et son irréalisme, le genre de la comédie musicale permettait de souligner la dualité des deux protagonistes, tiraillés entre la soumission aux codes de conduite et les pulsions dionysiaques. Ainsi, Denise/Mam'zelle Nitouche marche

gravement, le pas mesuré, et sur des airs sacrés en présence de la supérieure ; déchaînée, et sur un mouvement de quadrille lorsqu'elle est seule, et descend l'escalier à grandes enjambées.

Nous retrouvons la même dualité musicale chez Célestin-Floridor²²⁴⁰.

Ce dernier, pivot d'une mise en abyme aporétique, constituait un relais explicite des auteurs puisqu'il composait une œuvre reprenant toutes les caractéristiques, titre compris, de *Mam'zelle Nitouche*. Confronté à la nécessité de reconduire un personnage féminin particulièrement stéréotypé, il exposait aux spectateurs un parti-pris radical évidemment repris par les véritables auteurs du film :

Ensuite, il y a la grande actrice. Elle est comme toutes les grandes actrices, les vraies, elle est nerveuse, elle change tout le temps d'avis, elle est...

²²³⁷Scénario de *Mam'zelle Nitouche* (version conçue pour Max Ophuls), p. 1. Institut Lumière, fonds collection de scénario, Sc 184/C 44.

²²³⁸*Ibid.*, p. 18-19.

²²³⁹*Ibid.*, p. 57.

²²⁴⁰*Ibid.*, p. 30.

*je crois le mieux c'est qu'on ne la voit jamais*²²⁴¹ [sic].

De ce projet constituant une pierre angulaire de l'œuvre ophulsienne, nous ne connaissons que le scénario, désigné comme un « *treatment* » par la société de production et déposé à l'Institut Lumière. L'écriture de la continuité dialoguée par Achard et Ophuls, interrompue au bout d'un mois, une semaine avant la date prévue pour sa livraison, devait être relativement avancée : espérons qu'il en reste une trace, peut-être dans les archives privées des ayants droit du cinéaste. La comparaison entre le scénario ophulsien et la version finalement réalisée par Yves Allégret témoigne du renoncement aux aspects les plus audacieux, au même titre que celle entre *Madame de...* et *Scènes de ménage*, deux productions d'Henry Deutschmeister réunissant à un an d'intervalle les mêmes collaborateurs (Achard, Jean d'Eaubonne, Rosine Delamare, Georges Van Parys, Boris Lewin) mais pas le même cinéaste. Dans un cadre identique (la Belle Époque), la représentation dialectique des genres laisse place à un retour archaïque vers la « métaphysique des sexes », le portrait de femme à la plus franche misogynie.

Dans les films suivants, Achard retrouve les thèmes d'avant-guerre – le couple, la femme, la dialectique de l'identité et du rôle, la culpabilité – et des genres codifiés (le vaudeville, le film criminel, le conte de fée), souvent mêlés. Les scénarios de *Que les hommes sont bêtes !* et *Escapade* (1957), réalisés respectivement par Roger Richebé et Ralph Habib, proposent ainsi des réécritures de Cendrillon déplacées dans un cadre criminel. L'héroïne change de sphère sociale en endossant un rôle afin de séduire un homme. Comme dans *Domino*, la séduction jouée suscite l'amour vrai et une fin heureuse dans le premier film, tragique dans le second. La référence au conte est particulièrement explicite dans le second scénario, dont le titre initialement prévu (*Cendrillon et les gangsters*), les didascalies et le dialogue font constamment référence au conte de Perrault, depuis le thème du bal jusqu'au « soulier de Cendrillon [...] tâché de sang » lors de la fusillade finale²²⁴².

En revisitant des archétypes, les auteurs tentent de cerner une figure contemporaine, celle de « la très jeune fille modèle 1957 [...] sentimentale mais très spirituelle, voire impertinente et cynique – pure, mais très libre d'allures et de comportement²²⁴³ ». Comme c'était déjà le cas dans les années trente, ces jeunes femmes indépendantes sont duelles, littéralement dans les films où elles jouent deux rôles (*Mam'zelle Nitouche*, *Que les hommes sont bêtes !* ou *Escapade*). Dans *Sophie et le Crime*, c'est l'homme qui se révèle double (le faux coupable s'avère vrai), mais l'héroïne doit mentir face à l'inspecteur, donc jouer un rôle pour couvrir le crime (45 min.), comme dans *L'Alibi. Le Pays d'où je viens* (1956), co-écrit et réalisé par Marcel Carné, constitue une exception : la femme, constamment sincère, est troublée par les deux personnages masculins interprétés par Gilbert Bécaud, tentant l'un comme l'autre d'échapper à un carcan (sa timidité pour Julien, sa famille pour Eric). Interprétées par une nouvelle génération d'actrices (Pier Angeli, Marina Vlady, Françoise Arnoul, Dany Carrel, Andrée Debar²²⁴⁴ et Brigitte Bardot), ce sont malgré tout les femmes qui demeurent caractérisées grâce à des antithèses. La plus régulière associe l'apparente liberté de mœurs et la profonde pureté, oxymore censé rassurer le public appartenant à la génération des parents, mais qui témoigne d'une difficulté persistante à penser la féminité et son évolution de manière

²²⁴¹*Ibid.*, p. 52.

²²⁴²Découpage technique d'*Escapade*, dernière version, p. 2 et 213. BnF, fonds Achard, Cinéma C-E.

²²⁴³Continuité dialoguée d'*Escapade/Cendrillon et les gangsters*, datée du 16 novembre 1956, p. 1. BnF, fonds Achard, Cinéma C-E.

²²⁴⁴Parmi ces actrices, Andrée Debar est la seule dont la carrière a démarré dès les années quarante, mais elle ne s'impose que tardivement et brièvement, à la fin des années cinquante. Dans *La Garçonne*, elle interprète une très jeune fille même si elle est âgée de 36 ans.

complexe. Le traitement des auteurs demeure ambigu. La dualité féminine est à la fois passive, car imposée par des circonstances extérieures, et instinctive. Les personnages féminins l'incarnent, et en jouent, avec une aisance confondante, comme le montre un passage de *Que les hommes sont bêtes !* soulignant la duplicité féminine aussi crûment que le portrait divisé d'*Orage* :

Devant ce danger pressant, Sylvie prend le paquet et, avec un sang-froid terrifiant, retrousse ses jupes et le glisse dans ses bas.

PANORAMIQUE.

*Nous revenons à son visage particulièrement angélique*²²⁴⁵.

De même, leur pureté morale les distingue d'une jeunesse dont le fonctionnement collectif (débauche sexuelle, insolence, violence...) est dénoncé dans *Sophie et le Crime*, *Le Pays d'où je viens* et *Escapade*. Néanmoins, les scénarios exploitent la concupiscence supposée du spectateur masculin : scènes d'orgie (*Sophie et le crime* et *La Garçonne*), corps dénudé de la victime portant jarretelles (*Sophie et le crime*), jupe arrachée (*Le Pays d'où je viens*) ou soulevée (*Que les hommes sont bêtes !*), danse nue (*La Femme et le Pantin*)... En soi, cet érotisme ne serait guère problématique s'il ne trahissait la duplicité des auteurs : la pureté est systématiquement requise pour des personnages féminins qui ne sauraient « tomber », mais non pour le spectateur masculin invité à jouir de leur charme. Dans une « note de la mise en scène », Ralph Habib fait d'ailleurs aux scénaristes d'*Escapade* la suggestion suivante, tout à fait éclairante :

*Il serait peut-être amusant de quitter la pièce avec les deux perruches [les sœurs de la protagoniste] qui se collent illico contre la porte [...]. On pourrait entendre le dialogue à travers la porte coupé par des plans à travers la serrure cadrant curieusement les deux interlocutrices et aussi jouir un peu plus longuement des charmes postérieurs de Catherine et Nathalie*²²⁴⁶.

En définitive, la série de jeunes filles candides et insolentes défilant dans les films produits entre 1954 et 1959 demeure assez convenue, que ce soit dans les adaptations ou les scénarios originaux, même si le dialoguiste fait montre de son habileté à tisser des marivaudages aigre-doux dans *Sophie et le Crime* (6 min.), film par ailleurs très terne, ou *Le Pays d'où je viens* (14 min.), plus intéressant mais en deçà des films écrits par Prévert pour Carné. Le stéréotype offre un refuge face à une jeunesse difficile à cerner. Dans les années soixante, alors qu'il a cessé d'écrire pour le cinéma, l'auteur note que les femmes « ne veulent plus être des déesses, mais des égales²²⁴⁷ », puis que la très jeune fille contemporaine se caractérise par « cette ambition et cette volonté de réussir qui [l]'effrayent » comme l'effrayaient déjà les femmes dans les années 20, ce qui lui faisait rater tous ses personnages féminins. Marceline paraît démodée non dans l'absolu, mais dans un contexte où les femmes s'émancipent²²⁴⁸.

²²⁴⁵Découpage technique de *Que les hommes sont bêtes !*, p. 9. BnF, fonds Achard, Cinéma P – Q.

²²⁴⁶Découpage technique d'*Escapade*, dernière version, p. 4.

²²⁴⁷ACHARD M., conférence sur l'amour, 22 novembre 1960. BnF, fonds Achard, Ecrits - articles et conférences (1).

²²⁴⁸Id., *Noir et blanc*, n° spécial 1179, 5 au 11 octobre 1967, p. 16-17.

8.3.4.2 *La Garçonne* (1957)

Cette thématique de l'émancipation féminine est au centre de deux adaptations produites pendant cette période et dont l'écriture s'avéra difficile : *La Garçonne* (1957) et *La Femme et le Pantin* (1959). Le roman dont est adapté le premier film connut un succès aussi prodigieux que scandaleux lors de sa sortie en 1922. Victor Margueritte avait synthétisé un archétype romanesque : celui de la femme indépendante financièrement, moralement et sexuellement. Elle affirme sa rupture avec la féminité traditionnelle par une coupe courte avant de multiplier les aventures bisexuelles²²⁴⁹. Avant sa rédemption finale, les difficultés suscitées par cette émancipation rassuraient un lectorat fasciné autant qu'inquiété par l'évolution des rôles genrés. Les références à l'actualité, en particulier à la Première Guerre mondiale, ancrent dans son contexte d'écriture ce roman qui tombera dans un relatif oubli à partir des années trente²²⁵⁰. Progressiste par certains aspects, il n'évite pas toujours la convention, ni la xénophobie. Ses premières adaptations cinématographiques, en 1923 puis 1936, et théâtrale, en 1925, exploitaient sa réputation sulfureuse tout en faisant passer à la trappe les épisodes les plus scabreux²²⁵¹.

De même, l'adaptation de 1957 prolonge l'ambivalence d'un texte audacieux et conservateur, mais évacue les passages violemment anti-militaristes ou les plus explicitement sexuels. Par ailleurs, elle offre à Achard l'opportunité de collaborer avec une femme cinéaste, Jacqueline Audry, pour l'unique fois de sa carrière : « fin des révisions de l'infâme *Garçonne*²²⁵² » note-t-il à l'issue de cette collaboration, ce qui suggère qu'elle ne lui plut guère. Elle fut particulièrement longue puisque la continuité dialoguée présente dans le fonds Achard constitue la douzième version du scénario²²⁵³.

Le film demeure globalement fidèle au roman, à ses péripéties, à ses thématiques (la virginité, la marchandisation des femmes, les représentations proposées par les spectacles, le théâtre mondain) comme à certaines de ses descriptions. Le traitement des décors, d'autant plus important que Monique est décoratrice, s'inspire souvent du texte de Margueritte : au cours de la scène de la vente de charité, les personnages représentés sur les tapisseries font ainsi écho à ceux du récit, dans le roman²²⁵⁴ comme dans son adaptation.

Le film s'achève pourtant sur une infidélité manifeste et significative. Dans le roman, la liaison de Monique avec un écrivain, Régis Boisselot, tourne à l'aigre. Dévoré par une jalousie exacerbée par son imagination, ce dernier fait vivre à la protagoniste un enfer qui la pousse à rompre. Elle finit par trouver l'amour auprès d'un professeur de philosophie pacifiste et progressiste, de presque deux fois son âge²²⁵⁵.

L'adaptation redistribue les rôles en s'achevant sur l'union de Monique (Andrée Debar) avec Georges Sauvage, le dramaturge plus âgé interprété par Fernand Gravey : ils montent l'escalier du château de Versailles (lieu incarnant la centralité du pouvoir) pendant que sonnent les cloches annonçant les noces. Le schéma incestueux prégnant dans les années trente perdure. Le confirme la même année, dans une première version du découpage technique d'*Escapade*, le portrait du « compagnon idéal » rédigé par la protagoniste, Cendrillon

²²⁴⁹SOHN A.-M., « Entre deux guerres – Les rôles féminins en France et en Angleterre », in THÉBAUD Françoise (sld.), *op. cit.*, p. 166-170.

²²⁵⁰*Ibid.*, p. 170.

²²⁵¹MEYER-PLANTUREUX C., *op. cit.*, p. 177-179.

²²⁵²Agenda 1956 : 15 décembre. BnF, fonds Achard.

²²⁵³Continuité dialoguée de *La Garçonne*. BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga.

²²⁵⁴MARGUERITTE Victor, *La Garçonne* (1922), Paris, Payot et Rivages, « Petite Biblio Payot », 2016, p.48.

²²⁵⁵*Ibid.*, p. 310.

moderne en manque de père :

Pour moi, le compagnon idéal sera sans doute difficile à trouver. En effet, il ne ressemble pas aux jeunes garçons que je connais... [...] Il aura les cheveux d'une longueur normale, les mains soignées, ne fréquentera pas les surprises-party et ne dansera ni le cha-cha-cha, ni le rock and roll. Il ressemblera à Lamartine et André Chénier. [...] Ce sera une combinaison de Roméo et Julien Sorel. Bref, un type dans le genre de mon père²²⁵⁶.

Qui plus est, la fin de *La Garçonne* reproduit celle prévue par le personnage du dramaturge dans sa pièce inspirée des aventures de Monique (cf. doc. 51), même si c'est son metteur en scène, Edgar Lair (Jean Paredès), qui a décidé, lors des répétitions, d'ajouter le bruit des cloches, en arguant de son autorité : « Oh, mais quand le rideau se lève, l'auteur disparaît. Aucune responsabilité. » Ce metteur en scène caricatural est un homosexuel efféminé, ce qu'il n'était pas dans le roman, où il tyrannisait par contre un pauvre dramaturge qui ne possédait pas la force de caractère de son alter ego cinématographique²²⁵⁷. Il interprète également sur scène le rôle masculin principal, celui du dramaturge. Or, le scénario précise que

sa réputation de grand comédien est plus que justifiée. En effet, lorsqu'il donne des indications de directeur ou de metteur en scène, c'est avec ces gestes et cette voix efféminés qu'il a promené jusqu'ici dans le film. Mais dès qu'il interprète le personnage d'André, c'est véritablement à un homme que nous avons à faire, un homme séduisant, qui sait parler aux femmes et qui les aime²²⁵⁸.



Doc. 51 : photogrammes extraits de *La Garçonne* (1957) : l'auteur triomphant, sur scène/dans la vie.

Trois dialectiques se superposent : masculin/féminin, auteur/metteur en scène et rôle/identité. Bien évidemment, la pièce dans le film s'intitule... *La Garçonne*. Ainsi, la mise en abyme aporétique et la modification de la fin permettent d'achever la fable sur le triomphe de l'auteur masculin, seul capable de dompter la garçonne tout en incarnant un modèle viril dont peut s'inspirer le metteur en scène féminisé pour devenir « véritablement » homme. À l'instar de *Félicie Nanteuil*, l'adaptation inverse le rapport de force entre auteur et metteur en scène diégétiques : le film d'Allégret subordonne le premier au second ; celui d'Audry, le second au premier.

²²⁵⁶Découpage technique d'*Escapade*, version datée du 1er mars 1957, p. 9.

²²⁵⁷MARGUERITE V., *op. cit.*, p. 218. L'homosexualité masculine est incarnée dans le roman par Pierre des Souzaies, Cecil Meere et Max de Laume.

²²⁵⁸Continuité dialoguée de *La Garçonne*, p. 111.

Le patriarcat impose sa supériorité face à des figures (l'héroïne, le metteur en scène diégétique) dont la féminité marginale ou déplacée doit être remise à sa place. Quel part prit Achard à cette inflexion ? L'auteur de l'adaptation est le scénariste Pierre Laroche²²⁵⁹, marié à la réalisatrice, tandis qu'Achard est en charge des dialogues. Néanmoins, la correspondance entre ce dernier et le chef de production, Eugène Tucherer, montre que le dialoguiste réclama des modifications dans la structure du scénario : rétablissement de scènes supprimées, déplacement d'une scène de séduction dans le théâtre²²⁶⁰, afin d'exploiter, comme dans la seconde adaptation de *Jean de la Lune*, l'analogie entre rapports de séduction et jeux de rôles. Il est également possible qu'Audry et Laroche aient tôt intégré à leur adaptation des caractéristiques (réflexivité, thématization de la hiérarchie auctoriale) déjà présentes dans le roman adapté et associées à l'œuvre comme à la personnalité de Marcel Achard.

Dans le contexte des années cinquante, la création féminine demeure considérée avec suspicion et, derrière l'universalité de l'auteur, se cache souvent l'hégémonie masculine²²⁶¹. Aussi l'alignement des triomphes masculin et auctorial dans l'adaptation du roman de Marguerite témoigne-t-il d'un contexte culturel tout en faisant écho, non sans provocation et peut être avec une certaine dose d'humour, à des revendications auctoriales portées par Achard depuis les années trente. Elles n'ont pas perdu de leur actualité. Le film sort quelques semaines après l'adoption de la loi du 11 mars 1957 accordant sans équivoque, mais après de longs débats, son statut d'auteur au réalisateur²²⁶². Alors que *La Femme et le Pantin* rejette à l'arrière-plan une figure de père-auteur déchu, *La Garçonne* s'achève sur une représentation consacrant le triomphe d'une figure auctoriale et paternelle, à moins qu'elle n'annonce sa défaite : parce que réflexive et idéalisée, elle s'écarte de la réalité. La mise en abyme aporétique, paradoxale par nature puisqu'elle intègre à une œuvre achevée l'évocation de son inachèvement²²⁶³, suscite un trouble logique invitant à s'interroger sur les représentations charriées par le film, en lien avec son processus de création.

²²⁵⁹Laroche intervient également comme dialoguiste sur d'autres films, mais ses propres dialogues, fonctionnels et économes de mots d'auteur, le distinguent d'Achard : ROGER Philippe, « Le dernier mot du dialoguiste – Quand Pierre Laroche écrivait pour Georges Lautner (1960-1962) », in FERRARI A, *op. cit.*, p. 134 ; témoignage de Jacques Robert, *ibid.*, p. 151.

²²⁶⁰TUCHERER Eugène, lettre envoyée à Marcel Achard, datée du 8 décembre 1856. BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga.

²²⁶¹MARINI Marcelle, « La place des femmes dans la production culturelle – L'exemple de la France », in THÉBAUD Françoise (sld.), *in op. cit.*, p. 423-424.

²²⁶²JEANCOLAS J.-P., MEUSY J.-J., PINEL V., *op. cit.*, p. 148.

²²⁶³LIMOGES J.-M., « Mises en abyme cinématographiques », in Fiant Anthony, FRANGNE Pierre-Henry, MOUËLLIC Gilles, *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, p. 55-56.

CONCLUSION

L'architecture d'une thèse se veut pragmatique. Elle plonge pourtant ses racines dans un terreau d'impressions plus diffuses et personnelles. En l'occurrence, j'associais le nom de Marcel Achard à deux sentiments contradictoires. D'une part, il y avait la découverte mémorable de *Madame de...* (1953) et de son dialogue outrageusement raffiné, même dans le contexte d'un cinéma français encore très écrit. S'imposait, d'autre part, le constat que sa célébrité appartenait au passé. Confronter le souvenir et l'oubli : voici le premier moteur de ce travail de recherche qui souhaitait mesurer la position occupée par cet auteur à plusieurs échelles : historique, génétique, esthétique. L'exploration du fonds d'archive déposé à la BnF, nécessairement tâtonnante dans la mesure où son référencement demeure inachevé, a permis de tisser des liens entre ces échelles d'ampleur variable, tout en confirmant la pertinence d'une étude de cas, celui d'un auteur-relais placé au centre d'un territoire traversé de contradictions.

Les études cinématographiques ont longtemps privilégié des auteurs établis, soit que l'institution légale et culturelle les ait placés au sommet de la pyramide auctoriale (c'est surtout le cas de réalisateurs associés à une œuvre ambitieuse et cohérente, ou d'acteurs dont la *persona* et la carrière offrent une relative stabilité), soit qu'ils aient d'abord acquis une légitimité littéraire justifiant d'explorer leurs pas de côté en direction du cinéma : la collection dirigée par Carole Aurouet, « Le cinéma des poètes », prolonge cette tradition comparatiste. Or, dans sa conception la plus restrictive, la politique des auteurs méconnaît paradoxalement des cinéastes admirés (Lubitsch, Grémillon ou Ophuls) mais dont la démarche est fondée sur la rencontre et une mise en tension génétique avant d'être esthétique : des orchestrateurs. Une approche articulant parcours singuliers et collectifs auctoriaux, privilégiée par Jean-Loup Bourget²²⁶⁴ ou la ligne éditoriale de la revue numérique *Création collective au cinéma*, ouvre la voie à une meilleure appréciation de ces auteurs. Elle éclaire également le parcours de ceux, tel Achard, dont l'activité théâtrale ou cinématographique se conçoit en rapport avec d'autres auteurs, qu'il s'agisse d'inspirateurs (de Molière à Pirandello), de collaborateurs (de Dullin à Allégret) ou de cinéastes-orchestrateurs. L'oubli dans lequel est tombé une bonne partie du théâtre achardien – joué occasionnellement, souvent absent des bibliothèques institutionnelles, rarement réédité –, le discrédit attaché au théâtre de Boulevard auquel il demeure associé et l'accès désormais difficile à son œuvre dramatique, sans parler des archives, ont pu longtemps décourager les chercheurs. Après une longue période de « jachères », une première thèse consacrée à l'intermédialité (théâtre, cirque et cinéma) chez Achard et Pierre Albert-Birot a été initiée en 2009 avant d'être abandonnée²²⁶⁵ ; une seconde, consacrée cette fois à son glissement du théâtre d'art vers le Boulevard, est en préparation depuis 2014²²⁶⁶ et a déjà suscité la publication d'un article²²⁶⁷ ; enfin, l'ouvrage collectif coordonné par Christian

²²⁶⁴BOURGET J.-L., *Rebecca d'Alfred Hitchcock*.

²²⁶⁵Son auteur, Myrian Nguyen-The, nous l'a confirmé après que nous l'avons contactée : *Théâtre, cirque et cinéma dans l'entre-deux-guerres, le rôle charnière de Marcel Achard et Pierre Albert-Birot*, sous la direction de Sophie Basch.

²²⁶⁶LAJOUX Caroline, *Marcel Achard, du théâtre d'art au théâtre de boulevard*, sous la direction de Jeanyves Guérin.

Viviani en 2015 rassemble plusieurs contributions consacrées à la « zone franche entre théâtre et cinéma²²⁶⁸ » explorée par Achard.

Au cours de cette recherche, j'ai découvert son théâtre parfois brillant (*La Belle Marinière*, *Domino*) et, surtout, la place importante qu'il accorda longtemps au cinéma, depuis ses premiers textes critiques jusqu'à ses réalisations. Cette curiosité précoce lui permit d'intervenir au sein du champ cinématographique comme un amateur au meilleur sens du terme : celui qui aime et cultive un art, avant d'en devenir un professionnel ambitieux. Que cette ambition se soit souvent exprimée de manière hésitante – comme le signalent l'oscillation de son discours critique, l'évocation récurrente d'une fuite vers un ailleurs utopique ou son passage tardif à la réalisation – contribua à brouiller son parcours et son image. Par conséquent, si des constantes se dégagent, les réponses aux interrogations formulées en introduction, puis relancées et précisées au cours du développement, retracent des parcours plutôt qu'elles ne figent des positions. Cela vaut pour l'héritage théâtral, la hiérarchie auctoriale, le statut du scénario, la manière dont les tensions contextuelles informent les œuvres ou les spécificités du dialogue cinématographique.

L'absence de toute étude d'envergure portant sur le théâtre achardien, indissociable de sa carrière cinématographique par ses thèmes, sa rhétorique, ses adaptations ou les débats qui l'animent, imposait de prendre en compte son activité dramatique. Un temps associé à l'avant-garde, que lui-même identifie plutôt aux innovations des metteurs en scène que des dramaturges, Achard refuse de rompre avec les formes traditionnelles. Il se rapproche alors d'un théâtre de Boulevard renvoyant entre les deux guerres à un territoire flou, habité par des « individualités fortes » qui héritent d'une « dramaturgie de l'effet²²⁶⁹ » mais exploitent des registres extrêmement divers, du vaudeville au drame. Autant qu'au Boulevard littéraire, ses pièces d'avant-guerre ressortissent en définitive à un modernisme tempéré teinté de pirandellisme. Elles proposent une relecture critique des structures du théâtre bourgeois et de la représentation mimétique, sans rompre complètement avec elles.

Au cours de cette période, il collabore surtout avec Dullin et Jouvet, les deux membres du Cartel professant le plus clairement le respect du texte et du dramaturge, mais désireux de faire participer la mise en scène à la rénovation dramatique, grâce à une stylisation laissant résonner sa voix propre afin de donner accès à une vérité secrète. À ce projet hérité du Symbolisme, le théâtre achardien offre un tremplin, avec ses personnages lunaires, ses territoires rêvés et ses mélanges de registres, dès sa première collaboration avec Dullin pour *Celui qui voulait vivre sa mort* (1923). Achard va pourtant s'en éloigner progressivement, par ambition sociale, refus de l'engagement politique ou esthétique, refus également de rompre avec son public, enfin par goût du consensus. Après avoir cessé de collaborer avec Dullin dès 1927, avec Jouvet après 1938, il ne s'associera plus avec des metteurs en scène aussi innovants, du moins au théâtre. Par ailleurs, sa prudence dans le traitement des thèmes polémiques (le nationalisme, l'homosexualité) le distingue d'écrivains engagés comme Giraudoux, avec qui collabore Jouvet, ou Gide, mentor de Marc Allégret.

Par contre, il se montre ouvert à des influences embrassant une multitude de domaines. L'éclectisme de sa culture littéraire s'exprime à travers des hommages ou des pastiches, annonçant son goût pour l'imitation. Admirateur du théâtre classique, et de Molière en premier lieu, il apprécie également Marivaux, Musset, Feydeau, Courteline et certains de ses

²²⁶⁷Ead., « Marcel Achard, chroniqueur mondain et critique dramatique à *Bonsoir* et au *Peuple* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117e année - n° 1, 1 – 2017, p. 11-31.

²²⁶⁸VIVIANI C. (sld.), *Marcel Achard entre théâtre et cinéma*, quatrième de couverture.

²²⁶⁹CORVIN Michel, article «Boulevard», in *op. cit.*, p. 233.

contemporains, comme Bernstein, Brecht et surtout Pirandello. La réflexivité pirandellienne marque à cette époque de nombreux dramaturges. Elle excède d'une part l'enjeu métaphorique du *theatrum mundi* baroque en s'affranchissant de la limite séparant personnage et rôle, d'autre part l'approfondissement psychologique de Marivaux ou Musset par sa remise en cause plus radicale de la vérité de la fable et des êtres. Dès *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923), Achard questionne les codes représentatifs de la scène de séduction en transgressant la ligne salle-scène, même si de manière ludique, sans l'approfondissement métaphysique du maître italien dont *La Volupté de l'honneur* est, avec *Le Chandelier* de Musset, le modèle de *Domino* (1932). Cette influence, rapidement diffusée au sein des cinématographies européenne et américaine, se manifeste dans plusieurs scénarios : des personnages dédoublés circulent entre le monde social et des espaces dédiés à la représentation (scène ou plateau) dans *Folies-Bergère* (1935), l'adaptation du *Corsaire* (1939) ou *Mam'zelle Nitouche* (1953) ; la dialectique vie-forme innerve *Madame de...*(1953).

En dehors de la sphère littéraire et dramatique, Achard emprunte au cirque (*Voulez-vous jouer avec Moâ ?*), à la danse et à l'opéra (*Le Joueur d'échecs* (1927)) ainsi qu'à la musique classique ou populaire. Il suit régulièrement la production des *musicals* américains entre 1940 et 1964. Les chansons, dont plusieurs pièces empruntent les titres, participent aux inversions de registres comme à une circularité tantôt rassurante, tantôt aporétique.

La forme musicale alimente le lyrisme achardien, qui hérite pourtant d'un Romantisme en crise. Le discours personnel demeure menacé par l'insuffisance du langage, l'insincérité, voire le cynisme. Ces soupçons suscitent des remises en cause ou des inversions sensibles dans *La Vie est belle* (1928), *La Belle Marinière* (1929) ou *Le Mal d'amour* (1955). L'amour demeure un thème central, car nécessaire dramatiquement (il suscite des incidents), mais paradoxal. Il est associé aux thèmes de la sincérité, mais également du rôle et du mimétisme, au motif du suicide, mais envisagé ici comme un nouveau départ, dans un univers marqué par la circularité. Le dédoublement pirandellien atteint un paroxysme avec les personnages oxymoroniques de *La Femme en blanc* (1933) ou *Noix de coco* (1935). Il alimente un questionnement sur les motivations de l'amant, et plus largement sur l'identité, son opacité et son étrangeté. Ce lyrisme en crise, qui rapproche Achard de Musset plutôt que d'Hugo, va de pair avec la difficulté à trouver la juste tonalité (rire, pleurer, chanter, se taire) et le bon rôle : mari ou amant ? rôle social ou imaginaire ? Impossible pourtant de renoncer à l'amour ; et au verbe, seul capable de pointer ses propres manques, plus fiable en définitive que le monde dans lequel il s'exprime. En effet, les symptômes de son aporie peuvent être détournés pour devenir des atouts : la fiction et le rôle assumés rompent avec l'hypocrisie sociale ; la négation va de pair avec l'effacement héroïque, l'énergie produite par la fin ; le silence ouvre une parenthèse utopique ; la distance impose un renouvellement des rapports ou des normes ; l'apparente simplicité de l'ellipse est suggestive.

L'instabilité du théâtre achardien touche également ses protagonistes – doubles (masculins ou féminins) de l'auteur, héroïques et marginaux (socialement, dramatiquement, poétiquement) – ou sa tonalité. La comédie est envisagée comme un creuset plutôt qu'un registre, autorisant le mélange, la mise à distance et le traitement de thèmes dramatiques, des « grands sujets ». De même, la reprise pragmatique de modèles (Molière, Musset, Marivaux ou Pirandello) fonde une réflexion sur le destin, le rôle et l'identité, la validité du discours, ainsi qu'un théâtre de Boulevard – défini par le dosage entre reprise et renouvellement, connivence avec le public et surprise – inventif. Paradoxale, la singularité du théâtre achardien s'affirme à travers des instabilités et des emprunts habilement négociés. Son auctorialité se caractérise, poétiquement et thématiquement, par sa disponibilité. Celle-ci lui permet, comme ses protagonistes (*Domino*, *Marceline*, le couple du *Corsaire*), de se dépasser

à partir d'un modèle emprunté, grâce à sa porosité face à un univers lointain ou rêvé, ou grâce à la projection à travers des doubles (personnages dédoublés, ombres, avatars de l'auteur). De ce point de vue, Pirandello constitue un modèle autant pour son refus des innovations trop radicales que pour sa réflexivité novatrice.

Ces caractéristiques furent identifiées par la critique contemporaine, sensible aux influences (Musset, Pirandello, le cinéma), à son goût du mélange et de la nuance, à une fantaisie du dialogue qui l'assimile parfois à un poète, tandis que l'art du constructeur d'intrigue demeure controversé. Elles ont guidé notre examen de la genèse des pièces, avant celle des scénarios.

Plusieurs constats ont pu être établis à partir d'un corpus génétique partiel (les carnets conservés ne concernent que les pièces écrites après 1932). Le premier concerne l'hétérogénéité plus sensible des démarches après-guerre, particulièrement s'agissant de la relation entre intrigue et dialogue. Cette évolution est sensible dans son dernier grand succès théâtral : *L'Idiot* (1960). Sa genèse inverse l'ordre *dispositio-elocutio* au profit d'une organisation plus verticale (en fonction des relations entre personnages et de leur caractérisation, assez forte pour orienter le projet) qu'horizontale : faute d'une structure préétablie, le dialogue est menacé par la vacuité. Trente ans auparavant, *Domino* représentait un modèle intermédiaire, partant d'une idée matricielle formulée de manière épigrammatique, puis d'une esquisse de structure en trois actes, associant déjà idées et répliques modulables. Le plus souvent, le dramaturge exploite une écriture « à processus » plutôt qu'« à programme », caractérisée par la présence précoce des dialogues mais fondée sur des principes organisationnels minimaux.

Il justifie son refus des structures trop rigides par leur inadaptation à la représentation d'un monde devenu instable après la Première Guerre Mondiale. Ses contemporains, Bernstein, Guitry ou Anouilh, s'émancipent aussi du modèle de la « pièce bien faite », au profit du drame rêvé plutôt que vécu, tout en demeurant attachés à la prééminence du verbe. Ceci étant, la structure incertaine de certaines œuvres découle peut-être de l'hésitation entre refus moderne de l'intrigue et attachement aux modèles classiques. En témoignent la structure itérative de *Jean de la Lune* ou le statisme de *Noix de coco*, néo-vaudeville assez laborieux. L'introduction de personnages secondaires, censée pallier ce statisme, peut s'avérer arbitraire ou déséquilibrer la pièce, à moins que ne soit trouvé un juste milieu entre rigueur et expérimentation : retardant efficacement la mise en place de l'action principale, *Domino* ou *La Belle Marinière* induisent une évolution du point de vue. Alors qu'il réfléchit à l'organisation de *L'Idiot*, Achard convoque d'ailleurs le mythe littéraire de Giorgione afin de s'interroger sur l'art le mieux à même de cerner prismatiquement un personnage et une idée. *Nous irons à Valparaiso* (1948) invitait déjà le spectateur de théâtre, placé en position de juré, à confronter des discours, silences et actions situés dans un monde instable, où seuls le rêve, la fiction ou le couple constituent des refuges. Quant aux films, parce qu'ils associent une pluralité d'auteurs, ne rendent-ils pas d'autant mieux compte des contradictions habitant un individu et la société dans laquelle il évolue (*Orage*, *L'Étrange Monsieur Victor* (1938) ou *Madame de...* (1953)) ?

Afin de traduire la complexité du monde, Achard combine régulièrement trois structures dramatiques : une composition prismatique oppose les points de vue ; la temporalité linéaire souligne l'évolution des sentiments ; une structure cyclique relativise les deux premières. Quatre pièces – *La Femme en blanc*, *Le Corsaire*, *Auprès de ma blonde* (1946), *Le Mal d'amour* – plongent dans le passé grâce à des analepses représentées plutôt qu'énoncées, relative innovation inspirée du cinéma et du roman. Ces analepses sont subjectives, donc peu fiables, le passé demeurant strictement irréprésentable : une représentation. De même, les films auxquels il collaborera exploiteront parfois les flash-backs, mais pour en souligner la

fragilité, dans l'adaptation du *Corsaire*, dans le troisième sketch de *Parade en sept nuits* (1940), dans *Lunegarde* (1946) ou dans *Sophie et le Crime* (1955).

L'unité de lieu, rare au Boulevard, s'impose plus régulièrement que celle du temps, particulièrement à partir de 1929 donc de la diffusion du cinéma parlant : peut-être participe-t-elle à un mouvement de rethéâtralisation. L'accent est mis sur le passage du temps et sur l'espace virtuel, où sont rejetées des figures associées à une sexualité perçue comme inquiétante : le personnage bisexuel d'*Adam* (1938) et la mère hyper-féconde de *Voulez-vous planter les choux* (1947) demeurent invisibles. Néanmoins, bien qu'il professe régulièrement l'incompatibilité entre arts dramatique et cinématographique, les structures de plusieurs pièces – *Le Joueur d'échecs* (1927), *Le Corsaire* (1938), *La P'tite Lili* (1950) ou son *Hommage à Chaplin* (1952) – s'inspirent du septième art, ce qui permet au dramaturge d'imposer des partis-pris de mise en scène dès l'écriture. Dès la fin des années vingt, *Le Joueur d'échecs* entretient un rapport d'émulation avec le cinéma puisque Dullin participe parallèlement à une adaptation cinématographique du roman dont est tirée la pièce. Celle-ci exploite des projections (esthétiquement archaïques comparées au film mais accompagnées par la voix synchrone) et des variations de point de vue. Entre rethéâtralisation et cinématographisation, le théâtre achardien est intermédial, donc hybride.

Contrairement au constructeur d'intrigue, le dialoguiste s'illustre par une maîtrise indéniable, mais qui finira par lui être reprochée, notamment par Adamov (au théâtre) ou Rivette (au cinéma). Un des facteurs motivant son association à un théâtre de Boulevard décrié est son goût pour les mots d'esprit, forme citationnelle assimilée à un mot d'auteur ou à une maxime morale. Ceci étant, il sait forger des tournures elliptiques ancrées dans la situation et équivoques. Son théâtre de l'ambivalence laisse deviner, entre les mots, l'implicite. Il joue de la tension entre mots d'auteur et de personnage, dixit Benstein qui emprunte à Péguy la notion d'extra-texte. Il ouvre alors vers le territoire des amours rêvées ou recommencées, un entre-deux suggéré dans *La Femme en blanc* grâce à des antithèses, à des béances et à des procédés fantaisistes, c'est-à-dire imprévisibles et ludiques.

De ce point de vue, *Domino* apparaît comme une réussite exemplaire, permettant de mesurer l'ambition des projets ultérieurs, au théâtre comme au cinéma, à l'aune de ses qualités : originalité de la structure, équilibre entre codes traditionnels et modernisme, feuilletage complexe, dialogues allusifs. Pièce de transition, entre la stylisation des premières pièces historiques et l'évolution vers un théâtre plus réaliste et conventionnel, ce drame montre comment la fiction peut combler un vide (dramatique, affectif, identitaire) tout en soulignant les potentialités du langage : humilier (le trait, marqueur social) ; moraliser (la maxime, inspirée du Grand siècle) ; projeter dans la fiction, grâce à la négation, à l'inflexion et au silence. Lors de sa création, la mise en scène de Jouvet tantôt se soumettait à la mise en scène prescrite par le texte, tantôt s'en émancipait, grâce à une théâtralité exploitée plus tôt et plus nettement. Quant à son adaptation cinématographique, elle est intéressante non qualitativement mais comme témoignage sur le processus d'écriture. Elle a imposé l'évolution de trois récits : la fable, la fiction de *Domino* et le récit national. Pourtant fondamentales, les béances de la fable sont comblées au profit d'une accumulation de lieux, d'objets et d'incidents dispersés. La fiction intra-diégétique est évacuée, car verbale et théâtrale donc jugée problématique : l'inversion entre réalité et fiction est abolie. Le récit national est lourdement figuré.

La déception devant cette adaptation, à laquelle ont pourtant participé Achard lui-même et Jean Aurenche, est à la hauteur des espoirs suscités par les potentialités de la pièce. Elle surprend d'autant plus que son auteur s'est souvent intéressé aux relations entre le théâtre et le cinéma. Sa cinéphilie, partagée avec de nombreux écrivains, est précoce, puisqu'il la fait

remonter à son enfance, boulimique, avec trois films en moyenne vus par jour, et féconde. Avant qu'il ne devienne scénariste puis réalisateur, il rédige, à partir de 1919, des critiques de films rapprochant régulièrement théâtre et cinéma. L'irruption du parlant déstabilise la presse spécialisée en imposant de redéfinir ces deux arts. Leur rivalité commerciale et esthétique échauffe les débats portant sur leur hiérarchie et leurs singularités. Entre les défenseurs et les adversaires du cinéma parlant, Achard occupe une position intermédiaire. Tout en soutenant son incompatibilité avec le théâtre, il exige que le dialogue cinématographique s'inspire des meilleurs dramaturges. Alors qu'il déclare préférer les scénarios originaux aux adaptations, il inaugure sa carrière cinématographique, en 1931, par l'auto-adaptation de *Jean de la Lune*, triomphe commercial et critique qui surpasse celui de la pièce. Plusieurs de ses proches ou de ceux qui admiraient déjà celle-ci – Jeanson, Passeur, Pagnol, Gide – célèbrent ce film associant prestige du texte et invention visuelle. Or, la transposition imposa un certain nombre de compromis, touchant à la structure de la pièce comme à son dialogue, sensiblement élagué. Précurseur par son ambition, le film invite à s'interroger sur le degré de subtilité que peut s'autoriser un dramaturge adaptant sa propre pièce dans le cadre du cinéma parlant, et sur les procédés auxquels il peut recourir. Achard lui-même reconnaîtra les qualités du film tout en confessant qu'il ne lui semble pas constituer un modèle à suivre.

Loin d'être imposée par la nature de l'œuvre adaptée, la théâtralité innerve en fait un nombre conséquent de scénarios achardiens exploitant l'analogie entre rôles sociaux et théâtraux, qu'ils soient adaptés de romans, comme *Une nuit à l'hôtel* (1932) ou *Félicie Nanteuil* (1942/1945), ou originaux, comme *Gribouille* ou *L'Alibi* (1937). Dans ce dernier film, le *theatrum mundi* constitue à la fois une métaphore baroque, un prisme philosophique pessimiste et un mode de représentation rassurant car borné. À l'orée de la Seconde Guerre mondiale, l'hybridité artistique de la *Sainte Russie*, fable uchronique sur l'exil associant caractéristiques théâtrales et cinématographiques, témoigne des angoisses d'Achard et de la porosité entre deux arts dont il n'aura, pourtant, cessé de mettre en avant l'incompatibilité. Autant que par un attachement à leurs singularités, ou par une volonté de poursuivre deux carrières distinctes, ce hiatus a pu être motivé par la volonté de ne pas fragiliser sa position d'auteur premier dans un théâtre où règne le texte.

D'abord apparue au théâtre, rentré dans le siècle du metteur en scène, la crise auctoriale s'est étendue au cinéma. Marcel Achard y est confronté dès l'adaptation de *Jean de la Lune*, contemporaine du débat opposant deux de ses amis : Pagnol défend le nouveau cinéma parlant et l'héritage théâtral, Clair les innovations du cinéma sonore et la suprématie du réalisateur. Jean Choux, engagé pour sa docilité et son talent de cinéaste mais ouvert à l'influence littéraire, fut confronté aux ingérences de Michel Simon et du producteur, tandis qu'Achard, parti vers Berlin puis New York lors du tournage, participa surtout à l'adaptation : d'emblée, l'identification des responsabilités actoriales paraît périlleuse.

Le dialogisme inhérent à toute création, dicit Paul Valéry, s'externalise dans le champ cinématographique à cause de la pluralité des intervenants, des stades de la création, des emprunts aux autres arts et des canaux (visuel, sonore, verbal ou musical). Dans la première moitié du XX^e siècle, l'instabilité d'un contexte, où ne s'est pas encore imposée la primauté du réalisateur, exacerbe les rapports de force. De plus, Achard demeure attaché à deux postulats : la continuité entre auctorialités littéraire, théâtrale et scénaristique et, partant, la subordination du cinéaste au scénariste, qui peine à envisager positivement la pluralité des interventions. Son éthos se confond avec celui d'un poète. À charge au metteur en scène, souvent oublié dans ses conférences, de traduire ses visions : « la lumière est dans le texte » est une doxa empruntée à Maeterlinck. Ceci étant, l'éthos achardien paraît singulièrement flottant,

notamment comparé à celui de Jeanson ou Pagnol : il défend des prérogatives dont il souligne la fragilité, demeure partagé entre utopie et pragmatisme, légitimité littéraire et prise en compte des spécificités du cinéma, recourt à un verbe discrédité et s'installe dans une paratopie afin de participer aux luttes auctoriales.

De fait, quand il s'agit d'identifier l'auteur principal d'un film, son discours théorique évolue entre le milieu des années vingt et la fin des années trente, et manque parfois de cohérence. À l'époque du muet, alors qu'Achard écrit essentiellement dans les pages du quotidien *Bonsoir* entre 1919 et 1922, ce discours demeure en construction. Les textes qu'il consacre au cinéma sont rares, et rarement développés, mais proposent déjà des développements théoriques. Ses premiers essais sont hésitants : imprécisions, axiologie prégnante et parfois incohérente, évaluation énumérative. Cette difficulté est partagée par ses contemporains : des articles spécifiques sont consacrés dans *Bonsoir* à la lexicologie cinématographique, notamment quand il s'agit de désigner le réalisateur et sa fonction. Néanmoins, Achard sait déjà faire preuve de nuance, s'inspirant peut-être d'Alfred Savoir qui l'invite à ne pas confondre écritures dramatique et critique. Il l'invite aussi à ne pas céder à la polémique outrancière, même si l'art du cinéaste est rapproché de celui du photographe, art de technicien moins pérenne que celui du dramaturge ou que le scénario. Avec la photogénie, prise au sens premier, le rythme est présenté comme une qualité primordiale, et transversale du scénario au montage. Il permet d'associer les arts du scénariste et du cinéaste, notamment grâce à l'ellipse, figure à la fois scripturale et cinématographique maîtrisée par le réalisateur. La fonction du rythme demeure dramatique, plutôt que poétique et musicale (Canudo, Delluc), mais spécifiquement cinématographique : la différenciation entre les deux arts représentatifs demeure de mise. Quelques créateurs d'exception – le plus souvent cinéastes comme Gance ou Sjöström – posséderaient la capacité de transcender les antinomies.

À partir de 1934, c'est un dramaturge et scénariste reconnu qui évalue dans *Marianne* l'équilibre complexe participant à la réussite d'un film. Que cette réussite puisse être célébrée en dépit de l'absence de cinématographicité (*Angèle, Faisons un rêve*), ne résulte pas d'un mépris de l'apport spécifique du réalisateur. Tout aussi bien sont appréciés des films exploitant les ressources du septième art, parfois à partir d'un scénario jugé incertain (*Les Nuits moscovites* (1935) de Tourjanski) ou renonçant pour l'essentiel au dialogue (*Le Roman d'un tricheur* (1936) de Guitry). L'idéal de pureté recule au profit d'une conception plus souple qui reconnaît l'hybridité des arts à condition qu'elle participe du projet d'un auteur : aux États-Unis, Chaplin, Lubitsch ou Capra ; en France, Guitry, Pagnol ou Renoir. Parce qu'elle ne se fonde pas sur des définitions précises (de la théâtralité, de la cinématographicité, du dialogue cinématographique ou des attributions du scénariste), cette souplesse va de pair avec une certaine instabilité théorique. En définitive, sa pensée critique, complexe et pragmatique, le rapproche de Pierre Bost plutôt que d'Henri Jeanson, défenseur parfois outrancier du scénariste-dialoguiste. Si Achard peine à définir le septième art, c'est que celui-ci demeure envisagé comme un art équilibrant des tensions : entre esthétique visuelle et dynamique narrative, image et dialogue (grâce à des duos de réalisateur et scénariste), genres et traditions. Ainsi, son discours critique, instable synchroniquement comme diachroniquement, envisage la diversité des démarches tout en saluant des qualités récurrentes : rythme transversal, dialogue synthétique, atmosphère réaliste et poétique, sens du détail vrai, équilibre.

Pour la critique, l'adaptation cinématographique constitue un cas d'école permettant d'interroger, au delà de l'adaptabilité et de son processus, l'auctorialité. Conflictuelle, voire sacrificielle pour le scénariste, elle imposerait parfois la reconnaissance pragmatique de l'autorité du réalisateur au sein d'une hiérarchie variable selon les genres adaptés (roman, théâtre) ou les nations. La France apparaît plus favorable à l'auteur-scénariste qu'Hollywood,

en particulier quand il s'adapte lui-même, même si les appareils de production allemand et américain semblent plus solides. En 1931, Achard part à Berlin pour l'auto-adaptation de *La Vie est belle*. Il la présente comme une ré-invention afin de justifier cette nouvelle entorse à ses principes déclarés. De plus, il fantasme sur les stars et rêve de faire fortune. Hélas, le projet échoue à Berlin puis à New-York où, placé contractuellement dans une position subalterne, l'auteur se confronte à un cinéaste exigeant et ambitieux, le « super hypervisuel » Harry d'Abbadie d'Arrast. Ce dernier s'inspirera de ce projet avorté pour préparer un autre *musical*, *Hallelujah, I'm a Bum* (1933). Du moins Achard aura-t-il mesuré les rapports de force inhérents à la production cinématographique et rencontré Chevalier et Lubitsch, grâce auxquels il entamera une brève carrière américaine en 1934. Celle-ci intervient dans un contexte de crise, avec la fin des doubles versions, la lassitude du public devant les inversions de rôle et la recrudescence du puritanisme. D'autres projets américains demeureront sans suite. Achard n'interviendra plus que dans les marges d'Hollywood, en doublant après-guerre des films réalisés par Chaplin. Censé adapter *L'Idiot*, *A Shot in the dark* (1964) de Blake Edwards propose une véritable liquidation du verbe, et de la pièce originale.

La place importante occupée par l'adaptation justifie de déplacer dans le champ pratique les interrogations formulées dans les critiques : dans quelle mesure théorie et pratique coïncident-elles ? Quid de l'essence d'une œuvre, dès qu'elle est perçue comme purement théâtrale (verbale, psychologique ou féérique) ? Comment les évolutions nécessaires sont-elles négociées au sein du collectif ? Suivent-elles le protocole exposé dans les critiques : identifier l'essence de l'œuvre source ; effectuer un tri, particulièrement délicat quand l'hypotexte est théâtral ; opérer la condensation, l'addition et la transposition ; exploiter la transversalité de la construction et du rythme ? Les auto-adaptations semblent faire coïncider théorie et pratique, du moins jusqu'à *Domino*. Les adaptations de roman autoriseraient davantage de liberté. Restent les adaptations de textes dramatiques écrits par d'autres, Bernstein en l'occurrence. Ce dramaturge et metteur en scène à la forte personnalité admet pragmatiquement les infidélités inhérentes au processus d'adaptation. Achard, qui le connaît fort bien, a pointé plusieurs des caractéristiques de son œuvre : langue directe et elliptique, romanisation, seconde période racinienne, donc plus problématique. C'est à cette seconde période qu'appartient *Le Messenger* (1937), dont l'adaptation est saluée par Bernstein pour sa fidélité au « mystère de la pièce ». Achard a inventé un premier tiers pastichant le style bernsteinien, puis transposé le processus mimétique – grâce à l'adjonction d'une photographie, d'une voix enregistrée sur un disque puis d'une chanson prévertienne – et l'« essence secrète²²⁷⁰ » de la pièce : son sous-texte homosexuel. Le corollaire en est l'effacement du scénariste au générique. *A contrario*, *Le Venin* (1927), pièce autobiographique de Bernstein, pose des problèmes aux adaptateurs par sa noirceur, l'importance dévolue au passé et une unité de lieu (pour chacun des trois actes) associée à une théâtralité problématique. Ils choisissent de trahir la pièce plutôt que le cinéma : le troisième acte est sacrifié, un premier tiers ajouté, ce qui déjette la représentation de la passion, devenue plus positive et tendre. Bernstein, Achard et Charles Boyer constatent combien le film s'est éloigné de l'hypotexte : *Le Venin* est rebaptisé *Orage* (1938). Si la cohérence en pâtit, la protagoniste gagne en complexité au cours du processus d'écriture, d'autant que sa caractérisation tient compte de la *persona* de son interprète (Michèle Morgan). La culpabilité du protagoniste est en partie reportée sur de nouveaux personnages. L'action est dramatisée et les dialogues achardiens imposent leur singularité (nuance, équilibre entre naturel et littéarité, violence atténuée), même si leur beauté découle de l'hybridation avec la poétique bernsteinienne.

²²⁷⁰BERNSTEIN H., texte de l'allocution demandée pour le gala de présentation du *Messenger*. BnF, fonds Achard.

Au delà de ce cas particulier, l'écart entre discours et praxis puis l'inconfort de la position attribuée au scénariste-dialoguiste suscitent plusieurs stratégies : la mise au point d'une écriture prescriptive, l'accession au statut d'auteur-réalisateur et l'invention de fictions auctoriales.

En travaillant, entre 1931 et 1932, au sein de la branche française de la Paramount, Achard intervient tout au long de la chaîne de production. Il s'appuie sur des découpeurs au fait des normes d'écritures américaines afin de composer des scénarios prescrivant, en sus de la dramaturgie et des dialogues, la mise en images et en sons. Dans ce cadre, il collabore efficacement avec Lachman pour *Mistigri* (1931) puis *La Belle Marinière* (1932) : comme celle de *Jean de la Lune*, cette auto-adaptation prend davantage de libertés à partir du troisième acte et multiplie les idées visuelles, apparues tôt dans l'écriture et parfois envisagées indépendamment du dialogue. Le scénariste-dialoguiste, qui se compare à un architecte attentif à l'exécution de ses plans, suit son tournage de près. Ce film, le seul conservé (partiellement) parmi ceux écrits pour la Paramount, témoigne d'une véritable ambition dramatique, documentaire et poétique. Achard a intégré des normes d'écriture et de production américaines, même s'il n'en tirera pas un parti aussi éclatant que Guitry ou Pagnol, capables quant à eux d'imposer le modèle de l'« auteur-metteur en scène ».

À ce modèle, Achard s'obstinera longtemps à préférer celui de l'« auteur-scénariste-dialoguiste » en s'associant à Marc Allégret. L'évolution de leur longue collaboration – fondée sur un intérêt partagé pour l'écriture, la réflexivité et les représentations contemporaines – illustre les caractéristiques et les limites de ce second modèle. Vite assimilé à de l'impersonnalité, à une promesse de docilité, l'éclectisme d'un réalisateur associé à Gide, Guitry, Pagnol, Colette ou Jeanson, a pu séduire Achard autant que ses qualités techniques, de découvreur de talents ou de directeur d'actrices. Leurs premiers projets communs attribuent à Achard d'importantes responsabilités, de l'écriture au découpage, conçu avec le découpeur Jan Lustig : un équilibre se met en place entre ambition prescriptive et dépendance de fait du scénariste. Il invite à s'interroger sur la répartition et l'importance respective des tâches. Après un projet avorté – *Le Paquebot partira à midi* (1936) – dont la virtuosité visuelle illustre déjà l'ambition du scénariste, *Gribouille* (1937) demeure leur premier projet commun achevé, grâce à un quatuor (Achard-Allégret-Lustig-Daven) enfin viable. Des notes au générique, en passant par les déclarations à la presse, Achard en est présenté comme l'auteur premier, ce que l'examen de la genèse, d'emblée collective, impose de nuancer, d'autant que le découpage manuscrit est esquissé par Allégret et Lustig.

En 1941, Achard s'associe, au sein d'Impéria, au producteur Jean Prouvost avec qui ses relations se dégradent dès l'année suivante. Engagé comme scénariste et producteur associé, il est accusé d'être trop peu productif. Quant à Allégret, il obtient d'être mieux crédité aux génériques. C'est dans ce contexte qu'est produit *Félicie Nanteuil*, tiré du roman d'Anatole France, *Histoire comique*. D'abord écarté du processus d'adaptation, Achard est finalement appelé à la rescousse. Il recompose le dialogue de Charles de Peyret-Chappuis, jugé insatisfaisant, afin de trouver un équilibre entre littérature et dynamisme. Après avoir intégré le comité directeur du COIC, il exige que cette contribution soit réévaluée. Allégret rejette ses prétentions grâce à une missive argumentée minorant l'apport du dialoguiste, dont le rôle est réduit à celui d'un ornemaniste. Le cinéaste néglige au passage certaines évolutions essentielles. En effet, les deux colonnes (description et dialogue) du découpage technique dialogué conçu avec Achard interagissent afin de susciter des harmonies et des dissonances nouvelles, enrichissant les rapports entre les personnages d'une part et d'autre part la mise en abyme. Celle-ci joue désormais un rôle moteur, et non plus seulement de commentaire, dans la droite ligne de Pirandello. Ce conflit constitue un tournant pour le binôme Achard-Allégret.

Il rappelle que la hiérarchie auctoriale et son expression à travers l'écriture peuvent être remises en cause dans le cadre d'une adaptation. Comme en témoigne le compte-rendu d'une séance d'écriture datant de la reprise de la production, en 1945, cette collaboration demeure pourtant féconde : le verbe et le visuel sont envisagés simultanément, le drame se resserre autour du personnage éponyme, la réflexivité devient plus subtile, la fin est remodelée pour synthétiser les deux options envisagées (réconciliation impossible des amants, sacrifice récompensé par le triomphe de Félicie) et plusieurs scènes entre Ligny et Félicie sont retournées pour en atténuer le prosaïsme. La dialectique de la femme et du rôle est dépassée, puisque le rôle peut alimenter le désir, la théâtralité être associée à la maîtrise et la cinématographicité à la menace. Le dialogue encadré, tendu entre théâtre et cinéma, fiction historique et fable auctoriale, semble s'être nourri d'un conflit qui souligne pourtant la fragilité de l'« auteur-scénariste-dialoguiste ».

Bien qu'il ait tardé à le suivre, le modèle de l'« auteur-metteur en scène » a tenté Achard assez tôt. En envisageant, dès 1931, de réaliser lui-même son premier scénario original, *Une étoile disparaît*, il aurait rejoint un idéal incarné par Guitry, Pagnol, Mirande ou Deval, ouvrant une voie médiane entre théâtre et cinéma. Ses références : Clair, Chaplin, Hawks, Eisenstein ou Lubitsch qui transcende le réalisme dans des œuvres hybrides empruntant au cinéma, au théâtre et à l'opérette. Mais le néophyte éprouve le besoin de se former, notamment aux États-Unis où, réalisateur en second, il demeure un exécutant. En lui proposant, en 1936, de réaliser lui-même *Gribouille*, André Daven situe encore la phase de tournage dans la continuité logique de l'écriture. La proposition est réitérée pendant l'Occupation, signalant combien la réalisation et les enjeux de pouvoir vont de pair. Il faut pourtant attendre la fin des années quarante pour qu'Achard réalise enfin deux films personnels. Ses motivations paraissent contradictoires : retour vers le passé et nouveau départ, intermédialité et cinématographicité. C'est plus particulièrement le cas de *Jean de la Lune* (1949), reprise d'un succès fondateur qui exploite une esthétique démonstrative, mais archaïque (scène du train). Le film convainc davantage quand il retrouve cinématographiquement le meilleur théâtre : continuité de l'action, cohérence de l'espace, subtilité de l'interprétation. Plus novateur, *La Valse de Paris* (1950) est un projet ambitieux, et original dans la mesure où il s'inspire de la vie d'un compositeur marginal pour composer un *musical* plein de malices et de mélanges, hanté par *Les Contes d'Hoffmann* (1881) : souvenir d'enfance obsédant, femme double et menaçante, vision déformée, porosité de la frontière rêve-réalité, acte créatif transcendant les antagonismes, œuvre romantique ironisant sur les mensonges romantiques... Hélas, il ne rencontra qu'un succès relatif, déception qui ne suffit pas à expliquer pourquoi son réalisateur ne poursuivit pas dans cette voie. D'autres motifs, parfois exposés par Achard lui-même, peuvent être avancés : atermoiements théoriques, occasions manquées, découragement devant l'énergie et les compromis exigés, instabilité auctoriale...

Parallèlement à cette carrière ambitieuse et erratique, Achard propose des fictions actoriales qui s'en inspirent, peut-être la compensent, en tout cas participent à la cohérence d'une œuvre postulant l'égalité de la fiction et de la réalité, et leur constante interaction. Ces fables théâtrales (*Le Joueur d'échecs*, *Le Corsaire* ou *Le Mal d'amour*), cinématographiques (*Une étoile disparaît*, l'adaptation du *Corsaire*, *Félicie Nanteuil*, *Mademoiselle X* ou *La Garçonne*) ou difficilement catégorisables (*La Sainte Russie*, *Capitaine Bernheim*) exploitent des dispositifs réflexifs d'une ambition et d'une étendue variables. Dans sa correspondance avec Jeanson, Achard se compare à des conquérants romantiques, Rastignac ou Porthos. Il s'identifie encore à un mousquetaire-poète dans *Le Mal d'amour*. Comme dans *Malborough...*, ce poète est un « protagoniste marginal » à la fois héroïque et méconnu, tandis que perdure, avec le mage-scénariste de *Capitaine Bernheim*,

l'utopique transposition mécaniste du scénario. La fable irrigue également les conférences : au retour des États-Unis, en 1935, l'évocation épique et fabuleuse d'Hollywood souligne la dualité d'un système infernal et paradisiaque, familier et distant. Certains aspects de ce mythe (hiérarchie pyramidale, fascination pour la Star, auteur sacrifié) sont repris dans *Une étoile disparaît* puis *Le Corsaire*. Ces deux œuvres pirandelliennes proposent une solution radicale et cathartique au problème posé par la co-existence du cinéaste et du scénariste : *Une étoile disparaît* met en accusation le premier, *Le Corsaire* l'évacue tout en dépassant, dans sa version théâtrale, la dialectique du vrai et du beau, incarnée par deux scénaristes, pour célébrer l'impureté du septième art. Dans l'adaptation, le scénariste devient secondaire mais conserve sa fonction de narrateur-transcripteur. La transmutation audio-visuelle demeure néanmoins assimilée à une perte dans cette fable sur la dépossession, perte qui n'est pas que négative mais également fascinante, associée au rêve, à la fuite. Paradoxalement, la traduction visuelle se confond avec un retour vers le passé. Ici, comme dans *Félicie Nanteuil* ou *La Valse de Paris*, l'acteur redevient finalement une ombre, retrouvant une forme intermédiaire préluant à son incarnation. Avec davantage de discrétion, la conférence sur le cinéma français (1938) privilégie, comme Jeanson, une approche téléologique mettant l'accent sur un film-bascule (*Jean de la Lune/Mayerling*) afin de réécrire l'histoire du cinéma français en accordant au scénariste méconnu une fonction héroïque. Dans *L'Alibi*, s'affrontent deux metteurs en scène : l'Américain est spectaculaire, le Français plus terne et conventionnel mais efficace. La réflexivité irrigue ainsi de nombreux projets, parfois de manière inattendue puisque les adaptations de *La Garçonne* (1957) ou *La Femme et le Pantin* (1959) greffent curieusement la thématique de l'auctorialité à celle de l'émancipation féminine. Triomphant dans le premier film, l'auteur est défait dans le second, dialectique de l'héroïsme et du discrédit – ou du sacrifice – constamment associée à la figure de l'auteur. Enfin, le personnage offre au scénariste un modèle quand il doit composer au cours du processus de production un rôle participant aux rapports de force, en simulant la colère ou l'entêtement. Cela dit, Achard évoque également sa collaboration étroite avec Litvak, Allégret ou Chenal. Une troisième voie serait celle du conflit fécond, théorisée par Pierre Bost. Elle se retrouve dans les collaborations d'Achard avec Ophuls, Grémillon ou Allégret à partir de *Félicie Nanteuil*.

Avec les conférences, les articles et la correspondance, ces fictions auctoriales proposent des représentations, parfois des témoignages, sur les figures entretenant des rapports de force au cours de la production d'un film.

En vertu du stéréotype forgé par Achard et Jeanson à l'occasion de la première adaptation de *Jean de la Lune*, le producteur français est au mieux un simple coordonnateur, au pire un idiot, tandis que le producteur américain joue un rôle moteur, exposé dans les conférences ou *Le Corsaire*. La correspondance entre Marc Allégret et André Daven propose une vision plus nuancée, mettant en exergue le dévouement de ce dernier, notamment quand il tente de relancer l'adaptation du *Corsaire*. Pendant l'Occupation, les rapports entre l'auteur et ses producteurs se tendent, à cause de son ambition politique ou du déclin de son engagement artistique.

L'acteur demeure central. Achard ironise pourtant sur le narcissisme supposé de ce « sculpteur de neige » qu'il voudrait soumis au texte, au même titre que le metteur en scène avec qui il se confond parfois (Dullin, Jouvet, Fresnay). Il est surtout ambivalent, dans les conférences comme les scénarios : fascinant et fabriqué, lumineux et mortifère, mythique et fantomatique. L'adaptation du *Corsaire*, interprétée par Boyer, aurait pu l'illustrer parfaitement, le pirandellisme gagnant en ampleur en même temps que la confusion entre la star et son rôle. Sa structure indique pourtant que, plus que la star masculine, c'est la star féminine qu'élit le scénariste, dont le désir déclenche la figuration misogyne d'une star

spectrale : une page blanche, comme l'amnésique de *Mademoiselle X*. La relation idéale, rarement concrétisée dans la vie réelle, entre le scénariste et son inspiratrice se noue ainsi en trois temps : désir, élection, collaboration. Les actrices alimentèrent l'imaginaire d'Achard qui participait au casting : Simon, Morgan, Presle mais aussi Gabin montrent que la spécificité de l'acteur de cinéma (photogénie, étrangeté vocale) est prise en compte, comme c'était déjà le cas dans les critiques (Falconetti, Dietrich, Garbo). En définitive, l'acteur dépend du scénariste qui saura le mettre en valeur, au sein d'alliances privilégiées. Le dialogue est écrit sur mesure en fonction de la personnalité et du souffle de son interprète. Après Pagnol, Raimu se repose sur Achard, avec moins de cohérence mais davantage d'ambiguïté morale (*Gribouille*, *L'Étrange Monsieur Victor*, *Monsieur la Souris*), ce qui lui permet de diversifier son registre. Quant au scénariste-dialoguiste, s'il veut élargir son audience, il doit faire des concessions : mettre en valeur son interprète, allonger son temps de présence, faire briller ses répliques (même si Achard ne les conçoit pas indépendamment des autres composantes), ajouter la tirade attendue. Leurs œuvres communes sont donc négociées au sein d'un collectif complexe, au risque de déséquilibrer le film, à moins que ce déséquilibre ne serve le projet, comme dans *L'Étrange Monsieur Victor* : la dichotomie du personnage – lumineux et secrètement mortifère – rejoint celle de la Star tandis que la théâtralité, puissance sans éthique, est soumise à un processus critique.

Enfin, le cinéaste fait l'objet de représentations contradictoires, variables selon la posture (critique, écrivain, scénariste, réalisateur) adoptée par Achard. Dans les critiques ou fictions, le dogme du cinéaste-exécutant demeure récurrent, tandis qu'il est rarement reconnu comme l'auteur principal au sein des binômes créatifs, à l'exception de Renoir, Clair, Duvivier, Feyder et, dans une moindre mesure, Carné ou Allégret, pour la France. Dans les faits, les collaborations vont du conflit ouvert à l'harmonie, parfois éphémère (Allégret), suscitent le mépris (d'Arrast) ou l'admiration (Lubitsch), se fondent parfois sur un mélange de respect et de tension (Grémillon, Ophuls) imposant des négociations, placent le scénariste au centre ou le dialoguiste en marge. Ce hiatus entre prérogatives utopiques et pragmatisme suscite une instabilité que tentent de surmonter les fables évacuant le cinéaste.

Le statut inconfortable du scénariste va de pair avec celui du scénario, ce « mauvais objet²²⁷¹ » dont il n'est pourtant pas envisagé, à cette époque, de se passer. La faiblesse des scénarios contemporains est déplorée dans les colonnes de *Bonsoir* par deux proches d'Achard, Pierre Scize et Jean Morizot : il doit gagner en précision afin d'émanciper le cinématographe de la tutelle littéraire et dramatique, la réalisation demeurant réduite à une opération mécanique. Or, Achard reconnaît que le film puisse exister au delà du scénario, à condition qu'œuvre un véritable cinéaste. Ce hiatus se retrouve dans sa propre écriture scénaristique, tantôt ambitieusement prescriptive, tantôt circonscrite – notamment quand elle ne concerne que les dialogues – ou conçue en collaboration étroite avec le cinéaste. Enfin, le chercheur peut hésiter sur le statut à leur accorder, en particulier quand ils témoignent de films disparus ou manifestent une véritable ambition poétique, sensible à travers la voix narrative, la force évocatrice des *cinèmes* ou les dialogues. Ne les envisager que sous l'angle historique leur accorde une valeur minimale certes, mais insuffisante, tandis que des approches transversales, les appréciant également comme des œuvres esthétiquement construites ou intermédiaires, permet de les réévaluer afin d'éclairer, non seulement la genèse des films ou l'évolution des représentations, mais également le reste de l'œuvre. Lire les scénarios d'*Une étoile disparaît* et, surtout, de *La Sainte Russie*, c'est être pleinement lecteur, donc projeté dans un imaginaire singulier par la grâce d'un style évocateur, et pouvoir d'autant mieux

²²⁷¹VANOYE F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, p. 12.

rapprocher cet imaginaire de celui d'œuvres-sœurs : le film achevé, s'il existe, mais également d'autres films, des pièces ou des romans. Que ce scénario ne puisse pas toujours être confronté à sa concrétisation – parce que le film a disparu ou n'a jamais été réalisé – impose de « faire l'expérience du cinéma autrement que par le truchement d'un flux d'images mouvantes et sonores²²⁷². » Manque pourtant à ces deux textes inédits le couronnement que connurent les scénarios de Giraudoux, Cocteau ou Julien Green : être édités « tels des textes littéraires ou scéniques²²⁷³ ».

L'exploration des archives aide à comprendre comment s'organise l'écriture, au cours de cette ère intermédiaire où des formes hybrides résistent à un processus de normalisation qui ne s'imposera véritablement qu'après-guerre, et l'importance dévolue aux étapes successives. Notes et arguments ont rarement été conservés, à cause de leur caducité. Elliptiques et fragmentaires, ils exposent brutalement des enjeux ou explorent des possibles (*Un souffle de vie*). Les synopsis sont tout aussi rares, mais celui du *Kidnapper* (1938) témoigne d'une rédaction relativement fluide – associant péripéties, détails et dialogues – ainsi que d'un souci de clarté, de vraisemblance et d'équilibre entre des genres (comédie, film criminel). Pour reprendre une distinction chère à Achard, le dramaturge serait plus racinien, le scénariste plus cornélien dans la mesure où prime la situation dramatique. Les états intermédiaires prolongent l'hybridité des synopsis. C'est particulièrement le cas des « scénarios romanesques », marqués par l'emploi des temps du récit, des analepses et du discours indirect ou narrativisé, les variations de point de vue et les interventions du narrateur. Ceux-ci brouillent la distinction entre scénarios originaux et adaptés, signalant que le film peut se nourrir de cette hybridation, en cohérence avec les critiques cinématographiques achardiennes : richesse du matériau, sens de l'atmosphère et exploration de la psyché se retrouvent dans le scénario de *L'Alibi*, appelant l'invention proprement cinématographique de ses futurs adaptateurs. Quant aux dialogues, leur présence précoce atteste leur fonction dramatique tout en anticipant sur la continuité dialoguée. Ces formes mixtes disparaissent pourtant après-guerre, sauf dans les scénarios conçus avec Ophuls : *Madame de...* et *Mam'zelle Nitouche*, dont le projet initial exploitait une mise en abyme aporétique afin de jouer avec les stéréotypes, les normes et les représentations. Enfin, les derniers états du scénario – continuités dialoguées et découpages techniques – sont plus régulièrement conservés, en particulier les seconds. Les plus normés ont bénéficié du concours de collaborateurs passés, comme Achard, par les États-Unis ou l'Allemagne. Quand le scénariste est chargé de livrer un découpage technique, comme dans les années trente, son ambition prescriptive s'exprime pleinement. Si ce n'est pas le cas, il peut encore suggérer la succession des plans, grâce à des changements de paragraphe, des expressions appelant un plan subjectif ou des phrases complexes marquant la simultanéité. Reste à mieux envisager le rôle du découpeur, Lustig pour la plupart des films réalisés par Allégret, et du réalisateur : Allégret participe au découpage, assez précis comme ceux de Carné ou d'Achard (pour ses propres films), alors que Grémillon ou Ophuls conservent une marge d'improvisation, distinguant ce qui peut être organisé dès l'écriture de ce qui doit être mis en place lors du tournage.

En dépit de la diversité de ces configurations, une modélisation minimale du processus scénaristique achardien, soutenue par la « fiction de l'auteur²²⁷⁴ », se fait jour : prise en compte plus précoce que pour la plupart des pièces de l'organisation dramatique ; hybridation (avec le roman ou l'opérette) permettant de s'émanciper du modèle théâtral ; exploitation prescriptive du *cinème* ; tensions entre écriture singulière et création collective, entre complexité

²²⁷²BRANGE M., JEANNELLE J.-L. (sld.), Introduction, in *op. cit.*, p. 8.

²²⁷³FERRARI A., « GIRAUDOUX Jean (1888-1944) », in *op. cit.*, p. 259.

²²⁷⁴BOURGET J.-L., FERRER D., « Présentation/Genèses cinématographiques », in *op. cit.*, p. 17.

psychologique des personnages et reprise pragmatique des stéréotypes ; enfin pirandellisme ambitionnant de refléter, peut-être de contenir, ces tensions.

Les versions successives de *La Valse de Paris* illustrent ce processus, avec une singulière clarté grâce à son protagoniste incarnant un relais auctorial (double exprimant son art poétique, myopie allégorique, mentor), à la conduite démonstrative de la narration (générique programmatique, première version du scénario multipliant les relais narratifs, circularité, rhétorique lubitschienne) et à l'évolution du découpage, progressivement simplifié pour des motifs pragmatiques : économie, mise en valeur des interprètes et du dialogue, normalisation imposant le renoncement à des mouvements complexes ou à une exploitation plus radicale du hors-champ. Cette tentative sans lendemain d'écrire puis de réaliser un scénario original témoigne du goût de son auteur pour l'hybridation des arts – le cinéma, l'opérette, et le théâtre puisque son héroïne est également une actrice, sur scène comme dans sa vie privée – et plus largement pour l'association d'éléments *a priori* distincts, voire antagonistes.

L'entre-deux-guerres offre un terreau favorable à l'exploitation idéologique des œuvres. Perdurent les positions nationalistes, parfois racistes, une conception essentialiste des sexes, et une distinction dogmatique des arts et des genres, de pair avec une difficulté à penser l'hybridation. L'*épistémè* achardien hérite de ce dualisme sans pour autant s'en satisfaire, par goût du paradoxe, du jeu ou, plus simplement, du vrai. Le schématisme suscite sa transgression, ce qui signale d'emblée que le rapport de l'œuvre à son contexte est complexe, construit et négocié dans le cadre des collectifs de création. Examiner ce rapport suscite des difficultés épistémologiques, touchant au choix des axes d'étude, du corpus et de la démarche : qu'il constitue l'enjeu de notre troisième et dernière partie signale à la fois son importance et ces difficultés. Après avoir retenu trois thématiques à la fois centrales et clivantes – le rapport à l'Histoire, au contexte de création et aux représentations de genre – il restait à circonscrire un corpus pertinent. Si la signature des pièces ne fait guère débat, du moins en amont de leur mise en scène, le processus de production cinématographique rassemble une pluralité d'intervenants sans que les témoignages ni les génériques ne fixent avec certitude leurs responsabilités. Afin de mieux articuler la singularité auctoriale achardienne avec l'élaboration d'un discours collectif, voire national, nous avons distingué trois ensembles aux délimitations instables : les représentations dominantes dans l'ensemble des films contemporains, puis leur traitement dans les films auxquels Achard a collaboré et, enfin, dans ceux dont il se revendique l'auteur. Au chercheur de faire la part des déclarations et des faits, sur un mode hypothétique imposé par le caractère fragmentaire des archives, subjectif des témoignages. Au même titre que le cinéma et l'Histoire, l'analyse génétique produit des récits, peut-être des fictions, risque qu'il nous a paru légitime de courir à partir du moment où il était signalé et permettait d'éclairer l'évolution des représentations.

L'évidence du premier axe s'impose dans l'absolu, tant la première moitié du siècle a été marquée par une succession de séismes historiques, moins relativement : à l'instar de son théâtre, Achard a longtemps cultivé l'image d'un poète éloigné des débats politiques. Les adaptations du théâtre de Boulevard (*La Vie est belle*, *Mistigri*, *Noix de coco* et *Domino*) exacerbent une hiérarchie sociale conventionnelle en empruntant aux codes représentatifs des arts musicaux et dramatique ; les protagonistes de *Jean de la Lune*, *La Belle Marinière* ou *Gribouille* endossent des professions plus surprenantes, mais toujours pittoresques donc suscitant des images littéraires ou visuelles. L'engagement de l'auteur, *a priori* plus poétique que social, permet d'exploiter le dualisme (prolétariat/aristocratie, réalité/rêve) comme son inversion ou son dépassement : *La Belle Marinière*, *Le Corsaire* ou *Domino*. Le motif de la

double identité, récurrent à cette époque, y participe, en même temps qu'à une réflexivité qui se retrouve chez Guitry ou Anouilh.

Il faut pourtant faire un sort au mythe de l'auteur lunaire, détaché des contingences historiques, mythe alimenté par le primat du rêve et de la fiction revendiqué dans ses pièces et ses scénarios les plus personnels (*Le Corsaire, La Valse de Paris*), tandis que, quand son influence recule au sein des collectifs de création, les reconstitutions semblent plus réalistes (*Mayerling, Le Déserteur, Untel père et fils, L'Arlésienne, Félicie Nanteuil, Madame de..., La Garçonne*). Plusieurs considérations invitent à relativiser cette distinction, à commencer par l'imbrication entre les engagements politique, auctorial et esthétique, mise au jour par son implication au sein du COIC pendant la Seconde Guerre mondiale. Après avoir intégré son comité directeur en mai 1942, il déclare vouloir atténuer les effets de la censure, facilite la production de ses propres projets, parfois ceux des autres (*Douce*), et voit sa position renforcée au sein des collectifs auctoriaux, ce qui déclenche des conflits avec des partenaires de longue date : Raimu ou Allégret. Il subit également les attaques de la presse collaborationniste mais se compromet en coordonnant les brochures du COIC. L'édition de 1943, dans laquelle Guitry puis Cocteau célèbrent la primauté de l'auteur-scripteur, s'ouvre sur une préface antisémite qui le présente comme un « auteur de film ». Le comité d'épuration rejettera sa défense (il n'aurait occupé aucun poste décisionnaire) pour lui reprocher son interventionnisme. Au sortir de la guerre, son image en sera longtemps entachée. Par ailleurs, le rapprochement avec le contexte contemporain ne doit pas être écarté pour les films tournant ostensiblement le dos à la vérité historique, informés par un questionnement sur le temps et les représentations collectives, et dont la cécité même paraît significative politiquement (refus de l'engagement) comme génétiquement (l'auteur privilégie la défense de sa position dans des fables célébrant la puissance de l'imaginaire contre la réalité objective). Ils peuvent être appréciés comme des archives témoignant, fortuitement ou volontairement, du tournage et des représentations collectives. En dernier ressort, émerge une analogie profonde entre cinéma et Histoire, deux arts du récit conciliant enregistrement de la réalité et mise en forme.

La reconduction des antinomies sociales et nationales fonde le pacte du film avec son public et la collaboration du scénariste avec le réalisateur tout en ouvrant vers leur mise à distance, voire leur transgression. Ainsi, Achard signe contractuellement et au générique *Gribouille* et *L'Alibi*, deux films hybridant des genres questionnant l'identité sociale (comédie, film criminel, mélodrame). La genèse du premier film témoigne de l'évolution de trois marginalités, à la fois structurantes et problématiques, dans le cadre d'un collectif créatif et d'un contexte national invitant l'auteur à tenir compte des représentations dominantes et de leurs répercussions : l'immigré slave (double puis repoussoir pour Natalie), le juif (opposant, dans un contexte où l'antisémitisme se diffuse, mais finalement disparu du film) et l'Africain, qui n'intègre l'espace national qu'à la condition que son altérité soit réaffirmée. Difficile, malgré tout, de distinguer les responsabilités respectives des auteurs dans cette reprise de représentations alors dominantes : quid de la part prise par les scénaristes et acteurs, en sus des réalisateurs, à la diffusion du schéma récurrent du père incestueux, dont Raimu est l'interprète de prédilection ? Il prend, dès la première collaboration de cet acteur avec Achard (*Gribouille*), une forme remarquablement ambivalente, de sa structure à sa conclusion, dont l'étrangeté est à la mesure de la contradiction inextricable entre évidence du désir incestueux et impossibilité de destituer le père. Cette contradiction paraît trop claire pour n'être pas calculée, en cette fin des années trente où les stéréotypes sont souvent mis à distance : Achard, Allégret et Raimu l'exacerbent afin de renouveler le drame familial, comme ce sera encore le cas dans *Noix de coco* et, surtout, *L'Étrange Monsieur Victor*, film d'auteur dont le réalisateur sait exploiter les circonstances et les talents singuliers.

La genèse de *L'Alibi* paraît plus simple. Achard est à l'origine du scénario romanesque, avant que ses adaptateurs ne donnent une plus grande ampleur à l'analogie entre rôles sociaux et théâtraux. Enfin, Achard reprend la main afin de développer la continuité dialoguée en interaction avec les composantes audio-visuelles, jusqu'à noter des indications de découpage. Tous les protagonistes jouent désormais un double rôle, fortement (Stroheim, Jouvet) ou relativement (Holt, Préjean) contrasté, dans une société théâtralisée et instable. Les cultures sont confrontées à travers les décors, l'esthétique visuelle, la musique et les dialogues : la France traditionnelle oppose à la moderne, séduisante et trompeuse Amérique d'autres mensonges destinés à la démasquer, ou une nature régénérante. La hiérarchie sociale demeure perçue avec ambiguïté : son arbitraire est souligné par une permutation des rôles démonétisant les valeurs morales et les sentiments ; l'entraîneuse trouve sa rédemption dans un retour au rôle féminin conventionnel puis dans une mort symbolique. Le criminel incarné par Stroheim signale combien l'opposition entre la France et la sphère anglo-saxonne demeure prégnante au cours des années trente. De même, l'ouverture du *Messageur* oppose la ruineuse épouse anglo-saxonne à la modeste héritière d'un héros français, confondant destins privé, social et national. Pendant l'Occupation, la xénophobie se fait plus discrète puis revient après-guerre : les stéréotypes nationaux abondent, de *La Valse de Paris* à *La Femme et le Pantin*.

Trois films engagés, appréhendant le présent à travers la reconstitution du passé, sont produits de part et d'autre du conflit mondial : *Le Déserteur*, *Untel père et fils* et *Ceux du Tchad*. Achard n'en est l'auteur qu'à des degrés variables. Le premier film impose une radicale unité de temps afin de se concentrer sur une histoire singulière, ne se faisant qu'indirectement l'écho d'une grande Histoire laissée hors-champ. Produit un an plus tard, *Untel père et fils* (1940) ne montre pas davantage les champs de bataille mais propose une temporalité éclatée inspirée d'*Auprès de ma blonde*, dont le pessimisme est atténué au profit d'un unanimisme patriotique étayé par des figures stéréotypées : soldat-martyr, vierge nationale, colon bienfaisant... associés visuellement à des symboles de l'unité nationale (feu d'artifice, Sacré-Cœur, Arc de triomphe). L'allégorie du temps, abstraite dans la pièce (la roue), devient religieuse et nationale : la construction du Sacré-Cœur participe d'une histoire téléologique. L'interprétation de plusieurs rôles par un même interprète figure la continuité patriarcale. Le commanditaire, Jean Giraudoux, renonce donc à la complexité à l'œuvre dans ses propres pièces pour coordonner un film héritant du mélodrame patriotique et d'une temporalité verticale archaïque justifiant le retour du même. L'approche par « en bas » semble artificielle – elle accompagne un discours rendu plus monolithique encore par la suppression de deux séquences discordantes (dévirilisation de l'époux d'une femme autonome, décrépitude de l'oncle) – et pléonastique : le verbe, la structure et le visuel composent une rhétorique audio-texto-visuelle sans subtilité. Redondant et sulpicien, *Untel...* propose moins une narration qu'un discours commémoratif et belliciste. Son unanimisme est pourtant contredit par la place réservée aux femmes comme aux étrangers immigrés ou colonisés. Quand il s'agit de figurer ou contredire l'idéologie fasciste, son aporie éclate au grand jour.

Enfin, *Ceux du Tchad* (1948) prolonge de manière plus efficace et problématique le film de Duvivier. Aucun réalisateur n'étant crédité au générique, Achard est l'auteur en titre de cette adaptation de sa pièce en un acte, qui constitue également une falsification historique : l'ancien collaborateur propose un appel rétrospectif à la résistance, mettant involontairement à nu les contradictions – entre la visée unanimiste d'une part, l'organisation de l'espace et du discours d'autre part – inhérentes à la pensée coloniale. Pourtant, la tirade du commandant Bruneau, pleinement achardienne, annonce celle que le général de... exposera à son épouse tentée par la fuite. La rhétorique belliciste n'est pas dénuée de subtilité : Achard semble plus à l'aise dans la falsification ou l'uchronie que dans l'engagement. Son rapport à l'Histoire

demeure oblique, associant des aspects progressistes et réactionnaires. Placées au centre d'un projet (Stroheim, Chenal, Grémillon, Ophuls), ces tensions peuvent susciter une dynamique.

Au delà de l'approche strictement historique, le rapprochement entre le film et son contexte de création impose une analyse plus hypothétique encore, voire suspecte tant la réflexivité fait idéalement écho aux préoccupations et à la démarche du chercheur. La prégnance de l'influence pirandellienne la légitime pourtant, dans ce cas précis. Elle invite à mettre en relation fable et genèse, créatures et créateur, et à se pencher sur la hiérarchie créative, en particulier dans les fictions auctoriales la prenant pour thème. Troublée, la *mimésis* rend d'autant mieux compte de l'instabilité du monde, et d'un contexte de production qui voit s'affronter les co-auteurs : par son mode de production, le cinéma illustre remarquablement la dialectique adornienne entre l'œuvre et ses parties. Au théâtre comme au cinéma, la réflexivité est parfois explicite (*Une étoile disparaît*, *Le Corsaire*) ou repose sur une mise en abyme partielle, comme dans *Félicie Nanteuil*. Le scénario de ce dernier film a connu des évolutions qui justifient d'autant mieux de l'intégrer au corpus des œuvres réflexives conçues par Achard et Allégret, ensemble (*Le Corsaire*, *Parade en sept nuits*) ou séparément. Au final, la représentation non seulement contraste avec la vie (comme dans le roman adapté), mais la reflète. Le choix du médium servant la mise en abyme est déjà significatif : au théâtre sont associées des caractéristiques (spatiales, classiques) contrastant avec des innovations cinématographiques inquiétantes (caméra inquisitrice, dissociation audio-visuelle) ou séduisantes (photogénie). Elles renvoient à un contexte (le début du XX^e siècle) où l'émergence du metteur en scène, contemporaine de celle du cinématographe, fragilise le statut de l'auteur et du texte. Comme *Une étoile disparaît*, le film commente sa genèse, avec plus d'opacité néanmoins que les mises en abyme clairement aporétiques proposées au cours de cette période par Le Chanois ou Duvivier : ni ses auteurs, ni ses enjeux ne peuvent être identifiés avec certitude. En témoignent deux scènes de répétition, et particulièrement l'évolution du personnage de Cavalier, incarnation du patriarcat et de l'emphase théâtrale dont la défaite accompagne celle du discours composé par l'auteur (dans la fiction) ou plutôt par le dialoguiste (dans les faits), dans un contexte génétique et historique particulièrement tendu. Or, la rhétorique achardienne, loin de ne constituer qu'une cible, fournit également des armes aux adversaires de Cavalier et du dramaturge : le pouvoir du scripteur se manifeste encore quand il participe à sa propre mise en accusation.

Enfin, la première moitié du siècle constitue une longue période intermédiaire, entre les remises en cause (féministes, psychanalytiques) de la fin du XIX^e et l'émergence effective du « nouveau partage sexuel », au cours de sa seconde moitié. La notion de genre, portant moins sur l'identité biologique que culturellement construite, s'applique idéalement aux arts représentatifs, convoquant par définition des représentations questionnées et confrontées, comme l'attestent, après ses pièces, les scénarios auxquels collabore Achard. Le questionnement sur l'intime demeure fondamental pour cet auteur marqué par la crise lyrique et l'influence pirandellienne, donc la crise du sujet (auteur, masculin, amant). En découlent les réactions ambivalentes suscitées par la femme-spectacle, une interrogation sur les genres oscillant entre stéréotypie et transgression (quand sont suggérés le désir mimétique, l'homosexualité, la bisexualité ou l'androgynie), la projection de l'auteur à travers une identité diffractée (le trio de *Jean de la Lune*) et peut-être les connotations féminines associées à son style (par Bernstein, mais également par Susan White soulignant les séductions de *Madame de...*). À partir de ce constat, nous nous sommes intéressé plus particulièrement à l'articulation entre les conceptions essentialiste et construite, collective et singulière des genres.

Au cours de la période étudiée domine une métaphysique des sexes, instituant une forte polarité. Les évolutions suscitées par la Première Guerre mondiale demeurent limitées et

suscitent des craintes, portant sur l'infidélité ou la masculinisation des femmes, qui transparaissent dans quelques films (*Le Déserteur* ou *Untel...*). Après les avancées des années vingt, les années trente marquent une régression : le succès théâtral d'Achard peut s'expliquer par sa capacité à concilier des schémas progressistes et réactionnaires. Il invente d'ailleurs régulièrement des figures féminines dédoublées, dont l'identité comme les modes de représentation paraissent problématiques, d'autant plus nettement quand le protagoniste, souffrant de diplopie, de cécité ou d'hallucinations, est un artiste (peintre, scénariste, poète) : la métaphore optique souligne moins son caractère visionnaire que sa difficulté à cerner la femme, dont la réalité est refusée au profit d'un fantasme.

La reprise de ces représentations instables, dans un art cinématographique associé à la vision mais également au réalisme, impose un certain nombre d'adaptations, illustrées par l'évolution des personnages incarnés par Madeleine Renaud puis Michèle Morgan. L'ambivalence des rôles joués par Renaud ne s'exprime plus à travers leur dédoublement littéral, comme au théâtre, mais à travers leur parcours et leur confrontation avec d'autres figures féminines. Dans l'adaptation de *Jean de la Lune*, le parcours de Marceline gagne en dynamisme mais demeure réactionnaire. D'abord associée au désordre moral et genré (donjuanisme, inversion de Cloclo), elle est transformée en « femme honorable » par son époux. Ce retour à l'ordre est soutenu par des métaphores verbales et visuelles : métaphore florale ou de la poupée. Certes, pour se renouveler, la conjugalité emprunte à d'autres modes de relation féminins (maternité, complicité et égalité) tandis qu'à la fin du film, Marceline devient pleinement sujet, en se voyant attribuer une focalisation et un désir propres. Cependant, cette subjectivité la replie sur son rôle d'épouse, hantée par le surnom et l'image du mari. *A contrario*, le monologue ouvrant la pièce *Mistigri*, dont l'adaptation semble perdue, assimile l'amour conjugal à une privation d'identité, même si l'héroïne demeure tiraillée entre intelligence et libido bestiale. Enfin, la dialectique du voyage féminin – fragile émancipation ou rupture dégradante –, à l'œuvre dans ces deux premières adaptations, est dépassée dans *La Belle Marinière*, dont le récit est situé sur une péniche en mouvement. De même, la misogynie recule : la rencontre entre les futurs époux puis la métaphore de la poupée les placent désormais sur un pied d'égalité ; l'exigence conjugale de Marinette (être aimée au singulier) paraît raisonnable. C'est son époux qui précipite la catastrophe en obtenant trop bien que soient conciliés conjugalité et amitié virile, amours de Marinette et du marinier.

Ensuite, Michèle Morgan permet de relativiser la dichotomie masculin/féminin, même si c'est avec une audace toute relative, dans les deux films l'associant à Achard et Allégret, *Gribouille* puis *Orage*. Ils adoptent une structure retorse, plaçant la protagoniste devant un tribunal patriarcal intégrant finalement celui (Raimu, Boyer) qui voulait initialement la défendre avant de susciter sa mise à mort symbolique ou effective. La logique punitive perdure, alors même que plusieurs séquences envisagent positivement l'émancipation féminine. Ce hiatus entre un point de vue spectatorial ponctuel d'une part, celui privilégié par la structure d'autre part, peut s'expliquer par plusieurs facteurs : culpabilité féminine ontologique contre l'évidence des faits ; décalage entre l'évolution lente de la macro-structure et celle de certaines séquences, bénéficiant d'inflexions éphémères et individuelles ; crise du récit témoignant d'une ère intermédiaire. Dans *Orage*, cette tension est illustrée par le voyage du couple adultérin entre ville et campagne, informé par une dialectique du trajet et de l'immobilité, de la fatalité et de l'émancipation. Avec le traitement visuel, le mot d'auteur se décentre dans ces séquences, plus atmosphériques que classiquement dramatiques. Il sert un personnage féminin et une philosophie renouvelée, encore marquée par des stéréotypes mais refusant ceux de la coquetterie, de la fragilité et de la passivité féminines face à un interlocuteur masculin aveuglé par ces préjugés. L'écart rhétorique, des regards et des

discours, précipitera la tragédie. Le trajet ouvre la voie à une émancipation tout en mettant au jour la persistance des décalages.

L'évolution problématique de la féminité impose la redéfinition de la virilité, à distinguer de la masculinité ressortissant au biologique. La nouvelle répartition des prérogatives, le regard critique posé sur une construction virile mise à mal par la Seconde Guerre mondiale comme l'érotisation de certains acteurs y invitent d'autant plus, même si l'imbrication virilité-nation-patriarcat (exacerbée par la rhétorique pléonastique d'*Untel...*) crée des résistances. Dans l'entre-deux-guerres, Achard se refuse pourtant à reconduire le mythe d'une virilité monolithique : *Jean de la Lune* suggère la puissance paradoxale d'une virilité tendre. Le général tiraillé de *Madame de...* hérite des propositions antérieures d'Ophuls, mais aussi de protagonistes masculins achardiens soumis à des injonctions contradictoires : former un couple stable avec une femme d'autant plus désirable qu'elle s'émancipe (*Jean de la Lune*, *La Belle Marinière*, *Orage*, *Le Déserteur*), représenter la nation sous un climat propice à la déliquescence morale (*Le Messenger*), gérer des désirs troubles sans mettre à bas le patriarcat (*Gribouille*, *Victor*). Les formes prises par cette ambivalence varient selon les acteurs : Gabin incarne une virilité troublante mais rassurante, Raimu un patriarche à double-fond, Boyer un névrosé romantique, enfin Jean-Pierre Aumont une virilité tendre, presque féminine. Dans *Le Déserteur*, la configuration déjà à l'œuvre dans *Le Messenger*, *Gribouille* et *Orage* (un homme observe une femme à son insu afin d'évaluer sa fidélité) est soumise à un processus critique global, de la séquence à la structure : solidement encadré, le dialogue gagne en cohérence. La marginalité virile du personnage de Paul (solitaire, refusant l'éthos guerrier ou capable de reconnaître courageusement ses faiblesses devant Marie) lui permet d'incarner une nouvelle virilité. Il n'a plus besoin, comme Jef, de dompter une femme ici pleinement respectée. En se réinventant, l'homme rejette la dichotomie de la maman et de la putain.

Pour autant, la féminisation demeure périlleuse pour le sujet masculin. Le pronom indéfini – « ça » – sert dans *Jean de la Lune* à qualifier aussi bien la femme dévoyée que l'homme féminisé, Cloclo, dans un contexte de retour à l'ordre après le développement de la scène homosexuelle au cours des années vingt. Latente dans la pièce, l'homosexualité de Cloclo fut exploitée par son interprète, puis par le réalisateur de l'adaptation : son androgynie vocale est associée au flou puis au vide pour sa première apparition, analogue à celle de l'Afro-Américain dans *Le Blanc et le Noir* (1931). Parallèlement à celui de Marceline, le parcours de Cloclo lui impose ensuite de rejoindre la norme. L'homosexualité revient en mineur dans la vie de l'auteur, à travers les boutades soudant une camaraderie virile ou les insinuations bernsteiniennes, et dans quelques pièces : avec gravité pour le lesbianisme (*Malborough...*) tandis que l'homosexualité masculine suscite le rire ou le trouble (*La Vie est belle*, *Savez-vous planter les choux ?*, *Hommage à Chaplin*, *La Polka des lampions*, *Gugusse*). En définitive, le traitement souterrain (les adaptations de *La Belle Marinière* et du *Messenger*) s'avère plus stimulant que la reconduite frontale des stéréotypes.

Le débâcle de 1940 place les hommes en situation de crise et accélère la faillite des patriarches. Passés au premier plan grâce à Raimu, après avoir été longtemps en retrait dans les films écrits par Achard, les pères biologiques laissent place aux pères de substitution, transfert déjà en germe dans les structures narratives de *Gribouille* et *L'Étrange Monsieur Victor*. Ils sont marqués par la déchéance sociale (*Untel...*, *Monsieur la Souris*) ou l'échec : *L'Arlésienne*. Absents dans *Félicie Nanteuil* ou *La Belle Aventure*, ou bien faibles dans ce dernier film comme dans *Les Petites...*, ils laissent le champ libre aux femmes fortes, filles ou aïeules de substitution. Mort ou affaibli, le père est ainsi éjecté du drame comme du récit national, entre 1940 et 1944, à moins qu'il ne soit assimilé au (grand-)père agonisant de la nation (*Les Petites...*).

Curieusement, les films créés pendant cette période par Achard et Allégret, renouant avec une misogynie en recul dans l'ensemble de la production nationale, reconduisent un même schéma : des hommes fragiles sont poussés au désespoir par des femmes fortes, souvent interprétées par Micheline Presle. L'ambivalence de cette figure féminine n'est pas nouvelle mais évolue dans le contexte vichyste : substitut à une virilité en crise, mais dont l'émancipation demeure sous contrôle, elle impose un nouveau naturel ou ressuscite des effigies sacrificielles (Jeanne d'Arc). Ni frivole, ni fragile, Presle incarne une féminité forte et directe. Sa plasticité lui permet de passer de l'ingénuité à la passion, de la vivacité à l'abandon, et justifie qu'elle soit assimilée à une comédienne dans plusieurs films. Un hiatus se crée pourtant entre son humanité et sa fonction destructrice. Après-guerre, ses rôles deviendront plus positifs, à rebours d'une misogynie structurelle particulièrement sensible dans le premier film l'associant à Achard et Allégret. En effet, le premier sketch de *Parade en sept nuits* (1940) marque une régression dans l'œuvre achardienne, avec sa conjuration féminine conduisant vers la mort un double complaisant de l'auteur, clown-archange partagé entre piste et nuées, grotesque de l'existence et inspiration poétique. La brièveté du segment, rapidement produit dans un contexte chaotique, explique peut-être qu'il témoigne aussi brutalement de la conscience inquiète d'auteurs masculins confrontés à la défaite nationale. Cette misogynie ne pourra que s'atténuer dans leurs œuvres suivantes : *L'Arlésienne*, *La Belle Aventure*, *Félicie Nanteuil*, *Les Petites du quai aux fleurs* et *Lunegarde*.

Après-guerre, les femmes sont renvoyées dans la sphère privée, retour à l'ordre auquel participe la production cinématographique nationale alors qu'Achard, goûtant décidément le contre-pied, l'envisage avec dérision (*Voulez-vous planter les choux ?*) ou revient vers le passé : *Après de ma blonde*, la nouvelle adaptation de *Jean de la Lune* (1949). Ses œuvres dramatiques et cinématographiques atteignent alors une cohérence rare, questionnant les identités de genre dans le cadre de dispositifs réflexifs afin de croiser les thématiques du couple et des rapports de l'auteur avec la féminité. Marginalisé, désireux de questionner la construction des personnages féminins, Achard ne participe guère à la réaction misogynie d'après-guerre, ce qui annonce sa participation à *Madame de...*

Les projets suivants reconduisent les thèmes (couple, femme, dialectique du rôle et de l'identité) et hybridations génériques d'avant-guerre : vaudeville, film criminel, conte de fée. Cerner le type de la jeune fille moderne s'avère difficile pour un auteur né à la fin du siècle précédent : littéralement duelle ou simplement partagée entre pureté et émancipation, sentimentalité et cynisme, sa caractérisation demeure stéréotypée et duplice. Une exception, dont Carné est peut-être responsable : c'est l'homme qui est double dans *Le Pays d'où je viens* (1956). La thématique de l'émancipation féminine demeure centrale dans deux adaptations tardives : *La Garçonne* (1957) et *La Femme et le Pantin*. Mise à part sa conclusion, le premier film est assez fidèlement adapté d'un roman progressiste par certains aspects, réactionnaire par d'autres. Il s'achève sur l'union de la protagoniste avec un dramaturge plus âgé, reconduite anachronique du schéma incestueux des années trente et prolongement réflexif. En effet, cette fin reproduit celle imaginée par le personnage du dramaturge pour sa pièce, dans laquelle son double est interprété par un metteur en scène homosexuel « revirilisé » grâce à son rôle. Trois dialectiques se trouvent ainsi superposées, en vertu d'une transversalité, récurrente dans les scénarios étudiés, qui atteint ici un sommet : masculin/féminin, auteur/metteur en scène, identité/rôle. La mise en abyme aporétique permet de conclure le film sur le triomphe de l'auteur masculin. Même si la part prise par Achard, en charge des dialogues, à cette bifurcation demeure incertaine, son aura a pu inciter l'adaptateur, Pierre Laroche, à la susciter, avec une redondance telle que ce triomphe peut être mis à distance plutôt que reconnu.

L'intermédialité et le dialogue cinématographique prolongent une Histoire générale et polémique des relations entre image et verbe, d'Aristote à Pirandello. Achard différencie théoriquement les dialogues cinématographique (réaliste, synthétique, destiné à un public élargi, moins propice au lyrisme) et théâtral (plus abondant, littéraire et stylisé). Quel que soit le médium, ses plus grandes réussites partagent pourtant les mêmes qualités : une capacité à filer de manière souterraine des émotions complexes derrière des répliques apparemment banales ou superficielles, elliptiques, ponctuées de formules brillantes mais signifiantes. Par ailleurs, si les génériques distinguent la fonction du dialoguiste-vedette, particulièrement quand il se voit crédité dans un carton à part, le verbe demeure conçu en étroite relation avec les autres composantes audio-visuelles, et ce dès la genèse où il est négocié avec les autres collaborateurs. Les premiers contrats de la Paramount ou l'associant à Marc Allégret prévoient qu'Achard conçoive le découpage au même titre que le dialogue. Ceci lui impose *de facto* de collaborer avec un découpeur ; des acteurs interventionnistes, comme Raimu, exigent des modifications sensibles ; plusieurs cinéastes ambitieux, tels Moguy, Grémillon ou Ophuls, refusent que le dialogue s'écrive en dehors de leur contrôle. Quelques principes en découlent : conception globale, encadrement, circulation, spécificité relative du dialogue cinématographique achardien.

L'appréhension globale est définie contractuellement dès qu'Achard est engagé par la Paramount, en 1931, afin de produire des scénarios « entièrement découpés, prêts à être tournés²²⁷⁵ ». En l'absence du scénario de *Mistigri*, le découpage technique d'*Une nuit à l'hôtel* (1931) en constitue la première concrétisation aujourd'hui conservée. Il exploite les normes d'écriture audio-visuelles – découpage, dissociation de l'image et du son – tout en proposant des échanges brillants, dignes de *Domino* écrit la même année : sous-entendus, prise en compte de la stéréotypie. Le dialogue est conçu cinématographiquement, de manière à confronter le visible et l'audible ou à rapprocher des situations et des personnages distincts. La séquence des repas dansants enchaînés – associant l'ellipse temporelle, les raccords sur le regard, les panoramiques reliant des groupes distincts et les rimes verbales – en constitue une démonstration virtuose. Le narrateur filmique affirme sa présence avec cette structure circulaire déjà présente dans *La Ronde* (1897) de Schnitzler et *One Hour with You* (1931) de Lubitsch, puis reprise dans *La Femme en blanc* (1932) ou *Madame de...* (1953). Les documents témoignant de la genèse d'*Une étoile disparaît* et *La Belle Marinière* persévèrent dans cette voie. Sa pertinence est illustrée par la réapparition récente du dernier titre. À cette aune, alors que les premiers projets avortés associant Achard et Allégret attribuaient à l'auteur-scripteur une responsabilité importante dans la conception conjointe du découpage et du dialogue, *Gribouille* marque un recul sensible. Son découpage fonctionnel, conçu par Allégret à partir de la continuité dialoguée, met surtout en valeur l'acteur et le dialogue. Si Achard peut à bon droit être tenu pour l'auteur principal de ce film, sa prééminence s'exerce sur un territoire réduit, essentiellement verbal. De plus, la mise en valeur des deux stars est redevable au scénariste-dialoguiste comme au réalisateur, qui prête une attention particulière à la première apparition de Morgan, dont la *persona* est alors en construction. L'ambivalence de leurs personnages est attentivement construite, mais laisse en suspens nombre d'interrogations portant sur leur signification comme sur les responsabilités actoriales, tandis que la proximité avec le réalisme poétique semble découler d'une conjonction d'intentions.

C'est dans la mesure où il demeure encadré que son dialogue participe à un projet global dans plusieurs films importants dont le maître d'œuvre n'est plus le scénariste-auteur mais un réalisateur ambitieux qui va tantôt mettre en relief, tantôt mettre en péril le dialogue achardien : les films de Grémillon, Moguy, Ophuls et parfois Allégret composent un corpus

²²⁷⁵ Contrat rédigé par la Paramount France, daté du 3 septembre 1931.

restreint et relativement resserré chronologiquement. Le paradoxe est que ce cadre permet au dialogue contraint, magnifié et mis en perspective, de briller comme jamais. Ainsi, Achard n'est que le dialoguiste du *Déserteur*. Ce film, dont peu d'archives témoignent, hérite des interrogations sur la représentation de 14-18. Il propose une audacieuse unité de temps, rare dans le théâtre achardien mais exploitée à partir d'*Adam*, pièce contemporaine : les sons hors-champ témoignent d'un contexte tendu (désillusions consécutives à la chute du Front populaire, évolutions sociales, guerre annoncée) plus que d'une singularité auctoriale. Le montage alterné, l'omniprésence des instruments de mesure, la pulsation des bombardements *off* ou la longueur de certains plans participent à cette unité encadrant le dialogue : rares sont les mots d'esprit trop brillants, tandis que les auteurs concilient tradition dramatique, réalisme et utopie, en inversant notamment les connotations tragiques du bombardement pour en faire l'instrument du retour à l'ordre. De ce point de vue, la confrontation finale de Paul avec ses parents est exemplaire, tant le dialogue se déploie dans une durée et un espace limités : y participent de subtiles évolutions au fil de la genèse (temps verbaux, déplacement vers la fin de journée, refus de la redondance), la succession serrée des mouvements dramatiques ou le contraste entre l'espace théâtralisé investi par le couple parental et les gros plans isolant le protagoniste. Le dialoguiste associe oralité et littérature tout en laissant à d'autres composantes (sons *off*, silences, décors) le soin d'évoquer des aspects laissés béants (prégnance de la guerre, claustration, amour maternel, basculements dramatiques). De même, envisager la part prise par Achard à l'écriture de *L'Étrange Monsieur Victor* paraît au premier abord difficile : engagé tardivement, il est chèrement payé sans être crédité. La comparaison entre les deux premières versions du scénario et le film aide pourtant à comprendre son apport : grâce à la suppression de digressions et mots d'esprit attribués à des personnages secondaires, le drame se resserre autour du protagoniste, dont les tirades flamboyantes étaient présentes dès la première version ; la seconde partie est modifiée (relation Bastien-Madeleine ; affres du criminel) par des restructurations ou réécritures de séquences. Les relations gagnent en ambiguïté, le point de vue devient spectatorial, le drame s'intériorise. L'art scénaristique s'avère rhapsodique (exploitant la restructuration) et pluriel, sans que les responsabilités (parts de l'audio-visuel et du verbal) soient trop strictement réparties. En définitive, le traitement des thèmes, chers à l'écrivain, de l'ambiguïté et de l'émancipation féminine atteint à une cohérence inégalée grâce à l'exigence du réalisateur.

Assez régulièrement, l'acuité des dialogues de Marcel Achard semble donc inversement proportionnelle à sa place au sein de la hiérarchie auctoriale puis des génériques : en passant du théâtre au cinéma, le talent du dialoguiste gagnerait à s'exprimer dans un cadre contraint. Ainsi, *Les Petites du quai aux fleurs* (1944) est digne du meilleur théâtre achardien sans être une adaptation. Or, Achard a abdiqué une part de ses prérogatives en collaborant avec Jean Aurenche, habile constructeur d'intrigue avec qui il compose un récit minimaliste ne recyclant pas de genres codifiés ni spectaculaires, et convoquant des références littéraires sans mise en abyme complexe. D'audacieuses digressions évoquent en mineur la mort ou le désir d'évasion. Le dialogue brillant, débarrassé du naturalisme, assume sa littérature à travers une série de dispositifs variés (interrompu, plongé dans l'obscurité, adressé à un destinataire absent...). Le jeu, jugé superficiel, ne fut pas toujours bien compris à la sortie du film. Les attaques de la presse ciblant prioritairement Achard annoncent peut-être la disgrâce du scénariste-auteur face aux scénaristes-collaborateurs (Bost, Aurenche).

De même, *Madame de...* lui permet d'atteindre un sommet alors que le film porte la marque de plusieurs auteurs conduits par Ophuls, qui présentait le « chœur » de ses collaborateurs comme « un créateur de films » : Louise de Vilmorin, dont le roman offre une structure implacable et classique susceptible de rassembler le collectif ; Darrieux, rencontrée sur le

plateau de *Mayerling*, qui préfigure *Madame de...* (thèmes, valse enchaînées, dialogue achardien) ; Annette Wademant, que sa proximité avec Jacques Becker incite à privilégier le naturel des dialogues et leur mise en situation, jusqu'au clair-obscur verbal ; enfin, Achard, dont Ophuls partage l'influence pirandellienne et plusieurs thématiques... Tirant parti de ce collectif hétéroclite, le cinéaste met en lumière l'instabilité du monde en organisant une série de rencontres : entre narrateur et personnage ; verbe, son et image ; représentations contradictoires de la féminité, de la virilité ou du spectacle... La littéarité des dialogues participe à une architecture implacable, mais déchire parfois le voile mimétique : leur pureté classique a longtemps été perçue comme une scorie troublant un film idéal. En définitive, reconnaître la nature plurielle de la création cinématographique interdit de mettre en relation de manière trop unilatérale et restrictive le projet d'un auteur premier, quand bien même il serait aussi prestigieux que Duvivier, Grémillon ou Ophuls, avec le discours censé être véhiculé par le film : parce que ce discours est traversé de contradictions ; parce que les cinéastes les plus ambitieux savent tirer parti du collectif pour organiser ces tensions ; et parce que l'analyse génétique se formule le plus souvent sur le mode hypothétique.

Les quelques films encadrant le dialogue tirent un parti singulièrement riche d'une circulation régissant la genèse cinématographique puis une esthétique polyphonique, exploitant la synchronie, le déplacement, la tension ou l'inversion. Bien que l'adaptation de *Jean de la Lune* ait émergé dans un contexte auctorial chaotique, elle en offrait déjà l'illustration. Relativement fidèle, elle dut composer avec des caractéristiques problématiques du théâtre achardien (statisme, importance disproportionnée d'une figure marginale et du verbe au détriment de la ligne dramatique principale). Les adaptateurs ont resserré la structure, atténué la théâtralité (réduction des tirades, cinématographisation), associé fortement le protagoniste à la chanson éponyme, emprunté au music-hall (séquence du french cancan). Au passage, le dialogue voit s'atténuer sa capacité à recouvrir l'évidence (Marceline adultère et menteuse, Jef cocu), du moment que celle-ci devient visible et non plus rapportée, comme dans *Domino*, ou à suggérer le désir désormais figuré frontalement (*Cloclo*). Certaines de ses analogies sont prolongées visuellement, en particulier la métaphore florale de la femme artificielle et séduisante mais susceptible d'être recomposée par l'homme. D'autres métonymies visuelles, telle celle de la poupée, sont inventées pour le film.

En participant à la production de *La Veuve joyeuse* (1934), Achard prend pleinement conscience de la toute puissance d'une écriture, sensible non seulement dans le scénario mais également dans la fable (la séquence de la rupture du deuil), quand elle établit une analogie entre page et plan, écritures textuelle et plastique, à tel point que l'écrit peut commander sa propre disparition. Enfin, *Madame de...* repose sur une dialectique complexe. Louise évolue de la superficialité à la profondeur. Cette superficialité initiale (visuelle et verbale), qui lui sert d'arme et d'armature, constitue un des fondements d'une hiérarchie sociale inégalitaire : la femme est assimilée à un objet de prix qui doit se faire désirer sans jamais s'affranchir du contrat conjugal. La superficialité est également source de jouissance pour les protagonistes comme pour le spectateur. Ses connotations sont donc équivoques. À l'inverse, la passion féminine va de pair avec un approfondissement personnel, mais aussi avec la perte de maîtrise, le silence, la sobriété visuelle et la mort. La reprise de ce schéma archaïque et misogyne souligne sa durable séduction. Il soutient – horizontalement – une mise en tension – verticale, à l'échelle des séquences – de ses propres conventions grâce à une esthétique de l'instabilité. Dès l'ouverture, la relation entre texte et film (transition, narrateur pluriel, littéarité) puis image, son et dialogue est progressivement dosée. Le surgissement graduel des mots d'esprit déchire l'illusion mimétique en manifestant la présence d'un auteur à l'identité flottante. Est soulignée au passage l'analogie entre les mensonges de la séduisante

protagoniste et la création de la fiction. Quant au général, il incarne plutôt la dialectique du rôle et de l'identité, dans la lignée de *Liebelei* et *Lettre d'une inconnue* mais avec davantage de complexité. La rhétorique militaire est déplacée dans le cadre conjugal, en s'inspirant de la tirade du commandant Bruneau (structure et rhétorique) dans *Ceux du Tchad*. La réalisation lui oppose son propre discours, afin de souligner l'instabilité de la position du général, représentant de l'autorité patriarcal désireux d'échapper à ce rôle pesant. Le discours de ce dernier est ainsi régulièrement mis en péril, alors même qu'il ne renonce jamais, contrairement à Louise, à l'exposer avec assurance, comme le démontrent ses entretiens avec le bijoutier : les sons *off*, la scénographie ou le découpage dévoilent les tensions souterraines et la perte de maîtrise d'un officier dépendant des caprices de la narration, de son épouse ou d'un subalterne. Enfin, les personnages secondaires participent à la dialectique du centre et de la périphérie, qui s'élargit de manière concentrique à partir du motif liminaire du bijou. Les amants étrangers assimilent d'ailleurs l'infidélité à une évasion extra-nationale. Relégués dans des espaces ingrats, les subalternes participent au fonctionnement de la machine sociale, et dramatique, ce que souligne le cinéaste en tournant sa caméra vers eux afin de revisiter de manière critique le genre du mélodrame en costumes : prosaïque, le langage perd alors de son éclat, tandis que le montage poétique impose ses propres commentaires, ses « mots d'auteur ».

Le cadre impose au dialoguiste de se dépasser pour des projets dont il n'est plus le principal, ou unique, initiateur. Ceci pose la question de la spécificité d'un dialogue conçu par un auteur reconnu – et dont c'est l'activité cinématographique la plus continue et connue, exercée seul le plus souvent – mais qui doit s'accorder à une globalité qui le subsume. Qui plus est, Achard intervient parfois à partir d'un dialogue écrit par d'autres auteurs (les ajouts conséquents imposés par les adaptations de Bernstein, les interventions tardives dans les films de Litvak ou Grémillon) dans un contexte où domine, il est vrai, une relative homogénéité linguistique, bornée par l'héritage du théâtre de Boulevard et le respect d'un réalisme stylisé. Il y parvient grâce sa maîtrise des différents registres. Ainsi, *La Belle Marinière* et *Le Déserteur* penchent du côté d'un naturel très écrit, exploitant des tournures orales, des incorrections volontaires et expressives, tandis que *Madame de...* recourt à une rhétorique d'un extrême raffinement, sans renoncer tout à fait au réalisme dans la mesure où cette préciosité s'accorde à la reconstitution d'une société aristocratique. Elle contraste d'ailleurs avec les commentaires familiers des subalternes. Par ailleurs, trois formes de dialogue peuvent être distinguées, et parfois se recouper. Le dialogue original ou majoritairement original (*Madame de...*) est créé par un rhapsode l'arrimant à l'action et à la matière filmique, donc à un discours plus global, comme le signalent le prologue prévu pour *La Valse de Paris*, les cartons liminaires de *Madame de...* ou les « scénarios romanesques ». Le dialogue adapté place le dialoguiste, tiraillé entre le respect des enjeux fondamentaux de l'hypotexte et la cinématographisation, face à un dilemme. Il l'affronte grâce à des déplacements, la réappropriation ou l'hybridation. Ce faisant, il infléchit sa poétique propre, jusqu'à la rendre hétérogène ou à élargir sa tessiture (violence de Bernstein, noirceur de France, préciosité de Vilmorin). Le constat vaut encore pour les auto-adaptations imposant de prendre acte de la théâtralité, alors que l'adaptation d'autres auteurs est susceptible de l'assujettir au projet d'un cinéaste (Allégret, Ophüls) placé en position de force : le dialogue peut être encadré à partir du moment où Achard n'est plus en mesure de revendiquer le contrôle du scénario.

Trois périodes se succèdent. La première (1931-1935) lui offre de se former, donc de penser le dialogue en relation avec les autres composantes, puis de diversifier les expériences : auto-adaptations, adaptation d'un texte romanesque, scénario original, doubles-versions. La réalisation de versions francophones lui permet de revenir en France auréolé d'un certain prestige. La deuxième période (1935-1939) concrétise un idéal : des dialogues conçus

spécifiquement pour le cinéma, y compris dans ses adaptations de Bernstein. Il multiplie les projets hybridant les genres et questionnant les identités. Sa longue collaboration avec Marc Allégret débute, en lui permettant dans un premier temps d'affirmer sa suprématie auctoriale. Cette période est la plus stable, auctorialement et commercialement, même s'il ne possède ni la singularité de Prévert, ni le systématisme de Jeanson. À dire vrai, il rencontre peu de grands cinéastes, peut-être effrayés par son ambition. Au cours de la dernière période (1940-1961), le dialoguiste se disperse : dominent les adaptations complaisamment pittoresques, les mots d'auteur plus attendus. Font exception deux films issus de la collaboration finissante avec Allégret (*Félicie Nanteuil* et *Les Petites du quai aux fleurs*), *La Valse de Paris* et *Madame de...* Les réussites les plus pérennes semblent alors advenir dans un contexte critique.

Une fois posée cette relative plasticité, le dialogue achardien conserve quelques caractéristiques reconnaissables. Certaines héritent de l'art du dramaturge, qui privilégie l'introspection, la réflexivité, le paradoxe et le renouvellement du discours amoureux à partir de ses faiblesses mêmes (négation, laconisme, distance, artificialité). De ce point de vue, le dialogue cinématographique se distingue moins du dialogue de théâtre que ne le prétend Achard lui-même, bien qu'il se montre suffisamment conscient de ses spécificités pour l'adapter à son nouveau médium : plus synthétique (ce dont témoignent les adaptations et l'examen des versions successives des scénarios) et, surtout, moins autonome puisque conçu en fonction d'une globalité. Plus que par sa concision, souhaitée mais rarement atteinte, c'est par sa mise en situation que le dialogue achardien devient cinématographique, même s'il gagne parfois en simplicité quand le réalisme l'exige. La comparaison entre *La Belle Marinière* et son adaptation apparaît de ce point de vue significative : de la scène à l'écran, le modeste milieu social des protagonistes ne change pas, contrairement au dialogue dont sont supprimés de nombreux effets rhétoriques.

Aucun dialogue ne va pourtant jusqu'à renoncer au trait d'esprit. Le mot d'auteur est marqué par un riche héritage littéraire, du Grand Siècle au Boulevard. Les commentateurs le perçoivent parfois comme une scorie, une forme citationnelle. Synthétiques et frappants, apparemment superficiels, menacés par la monotonie (Achard en est conscient), les traits achardiens peuvent pourtant laisser résonner une signification plus profonde. Art d'équilibriste (entre théâtralité et cinématographicité, naturel et artificialité, vérité et cocasserie, visuel et verbe), comme l'illustre un film du milieu, *Monsieur la Souris* (1942). Dans cette adaptation de Simenon, c'est d'abord au dialoguiste qu'il revient de créer des effets de contraste tout en mettant en valeur son interprète principal (Raimu). Les hommes du peuple ou issus de la classe moyenne exploitent des procédés simples et efficaces : accumulations, anaphores, hyperboles, allusions graveleuses venues du vaudeville. Ils s'opposent ainsi aux bourgeois, associés aux procédés plus subtils (litotes, chiasmes, stichomythie) de la rhétorique classique permettant de défendre sa position ou de maintenir les apparences. Omniprésents, les mots d'auteur s'adaptent néanmoins aux personnages : juges du jeu social, élite brillante ou mot d'enfant. Seuls les hommes de main en sont privés, faute d'intelligence. Cette absence constitue une singularité dans l'adaptation, alors que c'est sa présence qui singularise le protagoniste dans le roman de Simenon.

Au delà de ses déclinaisons sociales, la langue participe de la nation et, partant, le plurilinguisme à la confrontation des nations, et des désirs. Peut-il également permettre de dépasser les stéréotypes et antagonismes ? Dans *L'Alibi*, l'anglais est associé au mystère et au crime, à une exception près, quand il s'énonce dans la salle, et non plus dans les coulisses, lors d'un échange entre Winckler et Calas sans doute modifié par Stroheim qui a pu imposer sa langue et sa marque. Le duel laisse alors place à la confiance, rendue possible par un mensonge partagé. Ce dépassement aurait-il trouvé une plus grande ampleur dans le projet de

La Grande Traversée, conçu avec Ophuls à la veille de la guerre ? Dans *Madame de...*, les dialogues internationaux demeurent le privilège des amants : Ophuls modifie ponctuellement le scénario afin d'exploiter le charme et l'opacité de la langue étrangère, refusant le doublage ou l'explicitation. La transgression des antagonismes linguistiques s'opère grâce à des intervenants (Ophuls, Stroheim) marqués par l'expérience de l'exil, plus que par la volonté du dialoguiste.

Au terme de cette recherche, plusieurs pistes semblent mériter des développements futurs. La première concerne le théâtre achardien, dont les caractéristiques et l'évolution n'ont pu être qu'esquissées dans une étude portant essentiellement sur l'activité cinématographique. Il gagnerait à être replacé dans un contexte culturel plus large le rapprochant, en dehors des dramaturges déjà évoqués (Guitry, Passeur, Bernstein ou Giraudoux), d'autres contemporains conciliant ambition artistique et prise en compte d'un public élargi. La thèse en cours de Caroline Lajoux, centrée sur la carrière théâtrale d'Achard, va dans ce sens. Un autre élargissement impliquerait de mettre les textes dramatiques en regard de leurs mises en scène, comme je l'ai fait grâce au cahier de mise en scène de *Domino*. La bibliothèque historique de la ville de Paris conserve ainsi le témoignage de plusieurs mises en scènes assurées par Juvet, Raimu ou Bernstein : *Jean de la Lune*, *La Femme en blanc*, *Noix de coco* ou *Adam...* Cette comparaison, en dépit de limites que j'ai évoquées par ailleurs, permettrait d'affiner la compréhension des rapports entre l'auteur et ses metteurs en scène, ou entre les pièces et leurs adaptations cinématographiques.

La comparaison entre plusieurs étapes de l'écriture scénaristique, versions d'une même étape (le découpage technique de *Gribouille*) et témoignages gagne en ampleur et précision quand elle puise dans des fonds distincts. Or, cette approche globale n'a pu être conduite pour l'ensemble des films du corpus, essentiellement pour des raisons de temps (plus de dix-mille pages d'archives ont été consultées dans le cadre de cette thèse) : c'est ainsi que la confrontation entre les archives relatives aux *Petites du quai aux Fleurs* déposées à la BnF et à la Cinémathèque française n'a été que partielle, contrairement à l'analyse génétique conduite pour *Gribouille* ou *La Valse de Paris*. De manière générale, la carrière très inégale de Marc Allégret fournirait matière à une étude qui ne soit pas essentiellement biographique mais prenne davantage en compte ses enjeux, et notamment la manière dont ses projets sont négociés avec des scénaristes souvent prestigieux, issus de la sphère littéraire ou dramatique : Gide, Guitry, Colette, Achard...

Si les scénarios écrits pour Marc Allégret ont très souvent été conservés, manquent des témoignages plus précis sur la genèse du *Déserteur*, sur l'ultime réécriture du scénario de *L'Étrange Monsieur Victor* ainsi que sur deux projets avec Max Ophuls, de part et d'autre de *Madame de...* : *La Grande Traversée* (1940) auquel fait référence Claude Beylie dans l'ouvrage qu'il consacre au cinéaste, et *Mam'zelle Nitouche* (1953), dont n'a été retrouvée que l'adaptation conçue par Ophuls et Natanson, mais non la continuité dialoguée inachevée faisant intervenir Achard. Il est possible qu'une part importante des archives témoignant des projets ophulsiens soit conservée par ses ayants droit, ou dans d'autres institutions en dehors de la France, bien que je n'aie pas trouvé d'informations à ce sujet à partir des outils de recherche à ma disposition (bases de données institutionnelles, moteurs de recherche). Quant à l'activité plus spécifique du dialoguiste, elle m'a permis de formuler des hypothèses portant sur des projets précis mais qui pourraient être replacées dans un contexte élargi, afin de mieux envisager son fonctionnement : le travail en collaboration caractérisant l'association d'Achard avec Allégret, Moguy, Grémillon et Ophuls constitue-t-il une singularité, ainsi que le

suggèrent certains témoignages²²⁷⁶, ou un phénomène plus commun ? Comment collaborent adaptateurs, scénaristes et dialoguistes quand ces fonctions sont disjointes, ce qui est régulièrement le cas d'Achard à partir des années quarante ? Quel est le rôle des découpeurs au sein des collectifs auctoriaux : assistants techniques ? collaborateurs ? relais entre scripteurs et réalisateurs ? Les témoignages contemporains comme la crise survenue récemment au sein de la guilde des scénaristes montrent qu'une part de ces interrogations – envisageant la relation entre activité d'écriture, mise en scène et auctorialité – demeure d'actualité²²⁷⁷.

²²⁷⁶TACHELLA Jean-Charles, in *op. cit.*, p. 23 et 27.

²²⁷⁷Voir à ce sujet le témoignage de Cécile VARGAFTIG, « Partager nos rêves : pourquoi les scénaristes ont tant de mal avec l'idée de publication », in BRANGE M., JEANNELLE J.-L., *op. cit.*, p. 29-48.

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

1. Activités dramatique, journalistique et cinématographique de Marcel Achard

1.1 Œuvres dramatiques

Tartruffe, pièce inédite en un acte (1915), BnF, fonds Achard.

Celui qui vivait sa mort (1923), tapuscrit, BnF, fonds Achard.

Voulez-vous jouer avec Moâ ? (1923), in *Théâtre de Marcel Achard*, tome II, *Voulez-vous jouer avec Moâ – Jean de la Lune – Colinette*, Paris, Gallimard, NRF, 1943.

Malborough s'en va t-en guerre (1924), *Paris Théâtre*, n°39, 15 août 1950.

La Femme silencieuse (1925), in *Je ne vous aime pas - La Femme silencieuse*, Paris, Gallimard, NRF, 1926.

Je ne vous aime pas (1926), in *Je ne vous aime pas - La Femme silencieuse*, Paris, Gallimard, NRF, 1926.

Le Joueur d'échecs (1927), texte dactylographié, BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (8,1).

La Vie est belle (1928), in *La Belle Marinière – La Vie est belle*, Paris, Gallimard, NRF, 1930.

Une balle perdue (1929), texte dactylographié, BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (10, 3).

Jean de la Lune (1929), in *Histoires d'amour : Jean de la Lune – Nous irons à Valparaiso*, Paris, La Table ronde, 1949.

La Belle Marinière (1929), in *La Belle Marinière, La Vie est belle*, Paris, Gallimard, NRF, 1930.

Le Rendez-vous (1930), texte dactylographié, BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (13, 2).

Mistigri (1930), texte dactylographié correspondant à l'œuvre éditée, BNF, fonds Achard, 4-COL-101 (14,6).

Domino (1932), *La Petite Illustration*, n°582, 26 juin 1932.

La Femme en blanc (1933), *La Petite illustration*, n°631 – théâtre n°326, 1er juillet 1933.

Le Corsaire (1938), in *Théâtre de Marcel Achard : Mademoiselle de Panama, Le Corsaire, Pétrus*, Paris, Gallimard, NRF, 1942.

Adam (1938), Paris, Librairie Arthème Fayard, "Les Oeuvres libres", 1939.

Mademoiselle de Panama (1942), in *Théâtre de Marcel Achard : Mademoiselle de Panama, Le Corsaire, Pétrus*, Paris, Gallimard, NRF, 1942.

Colinette (1942), in *Théâtre de Marcel Achard*, tome II, Paris, Gallimard, NRF, 1943.

Auprès de ma blonde (1940/1946), Paris, Les éditions Jean-Michel, 1947.

Les Sourires inutiles, Paris, Nagel, 1947

Savez-vous planter les choux ? (1947), Paris, Librairie Théâtrale, 1951.

Nous irons à Valparaiso (1948), in *Histoires d'amour : Jean de la Lune – Nous irons à Valparaiso*, Paris, La Table ronde, 1949.

La P'tite Lili (1951), *Paris-Théâtre*, n°48, 1951.

Le Moulin de la galette (1951), Paris, La Table Ronde, 1952.

Les Compagnons de la Marjolaine (1952), La Table Ronde, 1953.

Le Mal d'amour (1955), Paris, La Table ronde, 1956.

Patate (1957), *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 178, 15 juillet 1958.

La Bagatelle (1958), *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 196, 1er mai 1959.

L'Idiote, Paris, *L'Avant-Scène Théâtre*, n°244, 1er juin 1961.

La Neuf-cent-quatre-vingt-dix-neuvième femme (1962), pièce inédite, BnF, Fonds Achard.

Machin-Chouette (1964), *Paris-Théâtre*, n°215, 1965.

Gugusse (1968), Paris, La Table ronde, 1969.

1.2 Articles

L'Aurore

« Mon Chevalier des années folles... et des autres », 2 octobre 1967.

Bonsoir

« Ni beaux, ni brillants », n°272, 12 octobre 1919, p. 3.

« Il faut aller voir Sessue Hayakawa et Charlot », n°279, 19 octobre 1919, p. 3.

« Charlot, Popaul et quelques autres... », n°332, 29 décembre 1919, p. 3.

« Après le théâtre au cirque, le cirque au théâtre », n° 385, 21 février 1920, p. 3.

« *La Croisade* », n°393, 28 février 1920, p. 3.

« Made in Germany », n°520, 6 juillet 1920, p. 3.

« *La Dixième Symphonie* », n°553, 8 août 1920, p. 3.

critique des *Deux Gamines* de Louis Feuillade, n°758, 1er mars 1921, p. 3.

« *Blanchette* », n°814, 25 avril 1921, p. 3.

« *Un roman d'aventure et d'amour* », n°820, 3 mai 1921, p. 3.

« *Dans la nuit* », n°826, 9 mai 1921, p. 3.

« *L'Enfant du Carnaval* », n°910, 1er août 1921, p. 3.

« *Les Proscrits* », n°939, 30 août 1921, p. 3.

« *L'Arène conjugale* », n°1154, 2 avril 1922, p. 3.

« De Tristan Bernard à Tristan Bernard » n°1040, 9 décembre 1921.

« De la rampe au tuyau d'orgue - Deux lièvres à la fois - la distinction entre acteurs de cinéma et de théâtre », n°1222, 10 juin 1922, p. 3.

« *Le Rail* », n°1237, 25 juin 1922, p. 3.

« L'idée que les Américains se font de Paris », n°1267, 25 juillet 1922, p. 3.

« Avant l'ouverture du théâtre Montmartre, les compagnons de "L'Atelier" sont au travail », n°1349, 15 octobre 1922, p. 3.

« Charles Boyer », n°1323, mardi 19 septembre 1922, p. 3.

Choses de théâtre

« Alfred Savoir », n°1, octobre 1921, p. 524-528.

– *Cinémonde*

« Le principal allié de l'auteur, c'est le comédien », n°543, 25 mars 1939, p. 78.

Le Courrier cinématographique

« *La Fille des chiffonniers* », n°31, 30 juillet 1921.

L'Intransigeant

« "*Domino*" ?... Histoire d'un amour... », 14 février 1932, n°19107, p. 5.

« "*Gribouille*" par Marcel Achard », 16 avril 1937, p. 11.

Elle

« L'Amour est à ceux qui y pensent. Pensez y », 17 février 1961, p. 48-49 et 111.

Marianne

« Henry Bernstein », n°42, 9 août 1933, p. 11.

« *Le chat noir* », n°100, 19 septembre 1934, p. 11.

« *Amok* », n°101, 26 septembre 1934, p. 11.

« *Les Deux Rois* », n°143, 17 janvier 1935, p. 11.

« *Le Bonheur* », n°123, 27 février 1935, p. 11.

« Rodrigue de Marseille, projet de scénario pour un film à succès », n°130, 17 avril 1935, p. 11.

« *Le Voile des illusions/Crime et Châtiment* », n°135, 22 mai 1935, p. 11.

« *Mondes privés* », n°136, 29 mai 1935, p. 11.

« *La Femme et le Pantin* », n°139, 19 juin 1935, p. 11.

« Le nouveau Mae West », n°141, 3 juillet 1935, p. 11.

« *Marie-des-Angoisses* », n°148, 21 août 1935, p. 11.

« Coup d'œil sur la saison 1934 – 1935 : la production française », n°149, 28 août 1935, p. 11.

« La production en U.S.A. », n°150, 4 septembre 1935, p. 11.

« *Les Yeux noirs* », n°151, 11 septembre 1935, p. 11.

« *Le songe d'une nuit d'été* », n°165, 18 décembre 1935, p. 11.

« *L'Équipage* », n°158, 30 octobre 1935, p. 11.

« *Mayerling* », n°172, 5 février 1936, p. 11.

« *Anna Karenine* », n°173, 12 février 1936, p. 11.

« *Le Roman d'un jeune homme pauvre* », n°176, 4 mars 1936, p. 11.

« *Sous les yeux d'Occident/Samson* », n°179, 25 mars 1936, p. 11.

« *Marinella* », n°182, 15 avril 1936, p. 11.

« *Impétueuse jeunesse* », n°187, 20 mai 1936, p. 11.

« *Une nuit à l'opéra/Ils étaient trois...* », n°188, 27 mai 1936, p. 11.

« *Club de femmes* », n°189, 3 juin 1936, p. 11.

« La Production française », n°192, 24 juin 1936, p. 11.

« La Production américaine », n°200, 19 août 1936, p. 11.

« Début de saison », n°207, 7 octobre 1936, p. 11.

« *Anthony Adverse* », n°209, 21 octobre 1936, p. 11.

« *Dodsworth/Mister Flow* », n°212, 11 novembre 1936, p. 11.

« *César* », n°213, 18 novembre 1936, p. 11.

- « *Les Bas Fonds* », n°217, 16 décembre 1936, p. 11.
- « *Green Pastures (Verts pâturages)* », n°218, 23 décembre 1936, p. 11.
- « *Faisons un rêve* », n°221, 13 janvier 1937, p. 11.
- « *Courrier Sud* », n°223, 27 janvier 1937, p. 11.
- « *Pépé le Moko* », n°279, 10 février 1937, p. 17.
- « *Mademoiselle Docteur* », n°235, 21 avril 1937, p. 11.
- « *La Grande Illusion* », n°243, 16 juin 1937, p. 27.
- « *La Dame de pique* », n°247, 14 juillet 1937, p. 23.
- « *Le Roman de Marguerite Gauthier* », 13 octobre 1937, p. 21.
- « *Drôle de drame* », n°262, 27 octobre 1937, p. 21.
- « *Regain* », n°264, 11 novembre 1937, p. 17.
- « *Cette nuit est notre nuit* », n°273, 12 janvier 1938, p. 17.
- « *Le Puritain* », n°274, 19 janvier 1938, p. 17.
- « *Mollenard* », n°135, 9 février 1938, p. 17.
- « *La Marseillaise* », n°278, 16 février 1938, p. 17.
- « *L'Innocent* », n°279, 23 février 1938, p. 17.
- « *Prisons sans barreaux* », n°280, 2 mars 1938, p. 17.

– ***Les Nouvelles littéraires***

- « Falconetti », n°380, 25 janvier 1930, p. 12.
- « Monologue au théâtre Pigalle du baron Henri de Rothschild », n°388, 22 mars 1930, p. 12.

Le Peuple

- « A la Potinière : *La huitième femme de Barbe-Bleue*, de M. Alfred Savoir », n°11, 11 janvier 1921, p. 2.

Pour vous

« Romance avec ou sans parole », n°47, 10 octobre 1929, p. 7.

« Le Tout Petit Auteur de films », n°472, 1er décembre 1937, p. 7.

1.3 Autres écrits

Avec LANG André, ZIMMER Bernard, « La Querelle des jeunes auteurs », repris dans *Conferencia, Journal de l'université des annales*, n°14, 5 juillet 1928, p. 88-106.

Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, « Restent le cinéma et le théâtre », datée de 1932, BnF, fonds Achard, Écrits – Articles – Conférences : Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau.

« Le cinéma à vol d'oiseau », in *Les Grandes Conférences de l'aviation*, Éditions du Comité des œuvres sociales du ministère de l'air, souvenirs et récits contés le 19 décembre 1933, p. 5-19.

Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien, « Hollywood, c'est le paradis et c'est l'enfer », datable de 1935, BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau, 33 ff.

Conférence dactylographiée sur le cinéma américain, datable de 1935, BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau, 6 ff.

Brouillon manuscrit d'une conférence sur le cinéma français et le passage au parlant destinée à un public américain, datable de 1938, BnF, fonds Achard, Écrits – Articles – Conférences (2), pochette « Textes divers écrits par Marcel Achard », 20 ff.

« Notes pour Henry Bernstein », 1938-1939, BnF, fonds Achard, 3 ff.

La Sainte Russie, 1939, manuscrit, 23 ff. ; tapuscrit 30 ff., BnF, fonds Achard
Cinéma 1943, 1943, Paris, COIC.

« *Hernani* – conférence de M. Marcel Achard », *Conferencia, Journal de l'université des annales*, n°12, 15 décembre 1949, p. 499-516.

Hommage à Charlie Chaplin, « Le Petit Homme », projet de pièce inédit en deux actes, 1952, BnF, fonds Achard, 5 ff.

Conférence sur le théâtre avec Pierre Fresnay, non daté, BnF, fonds Achard, 57 ff.

L'Écriture théâtrale (Déjeuner exotique - Vilmorin), 1957, BnF, Fonds Achard, 11 ff.

Conférence sur Maeterlinck, 1962, BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau, 31 ff.

« Apologie de Monsieur de Molière », préface à l'édition des œuvres de Molière par la Nouvelle Librairie de France, 1966, BnF, fonds Achard, 4 ff.

« Capitaine Bernheim (?) », texte écrit après 1971 [les illustrations de Jean Effel accompagnant le texte sont dessinées au verso de bons de commande pour *La Création du monde*, publié en 1971], BnF, fonds Achard, Écrits – articles et conférences (1), 47 ff.

1.4 Scénarios

Jean de la Lune (1931), continuité dialoguée (23 ff.), Cinémathèque, Collection Jaune, CJ1952-B250.

Une nuit à l'hôtel/Les Nuits dans l'hôtel (1932), découpage technique (90 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma – Les Nuits dans l'hôtel.

Une étoile disparaît (1932), découpages techniques : première version (42 ff.) ; seconde version (12 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma C-E.

La Belle Marinière (1932), Séquencier et documents divers, texte dactylographié, BnF, fonds Achard, 4- COL - 101 (12, 6-9).

La Veuve joyeuse (1934), découpage technique (160 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma/La Veuve joyeuse.

Mademoiselle Docteur (1934), découpage technique (303 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

Le Paquebot partira à midi (1936), découpage technique (256 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q.

Le Messenger (1936), découpage technique (145 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

Gribouille (1937), notes (21 ff.) ; scénario (15 ff.) ; scénario (31 ff.) ; séquencier (25 ff.) ; scénario annoté de la main de Marcel Achard (31 ff.) ; continuité dialoguée avec indications manuscrites (166 ff.) ; extrait de continuité dialoguée avec annotations manuscrites (14 ff.) ; découpage technique annoté de la main de Marcel Achard (263 ff.), BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/9 (1-9). Découpage technique annoté de la main de Marc Allégret (267 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma Gribouille.

Naples au baiser de feu (1937), continuité dialoguée/découpage technique (forme hybride, variable au fil des scènes) (96 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

L'Alibi/Le Faux Témoin (1937), scénario dactylographié (28 ff.) ; continuité dialoguée, « manuscrit de l'Alibi » (56 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma/AB.

Le Kidnapper (projet pour Fernandel) (1938), synopsis manuscrit (6 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris.

Orage (1938), fragment de scénario manuscrit (9 ff.) ; séquencier, « Premier traitement » (34 ff.) ; continuité narrative/dialoguée (forme hybride, variable au fil des scènes), BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/10 (1-3). Découpage technique (92 ff.), Cinémathèque française, SCEM 1994.

L'Étrange Monsieur Victor (1938), première version du découpage technique (277 ff.) ; seconde version (117 ff.), BnF, fonds Grémillon, 4-COL-55 (10, 1-2).

Le Déserteur/Je t'attendrai (1939), « Le Déserteur (Scène entre la mère, Marchand et Paul) » (16 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma C-E.

Le Corsaire (1939), découpage technique (191 ff.), BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (19).

Untel père et fils (1940/1945), découpage technique (191 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma S-U.

Monsieur La Souris (1942), découpage technique (161 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

Félicie Nanteuill/Histoire comique (1942/1945), synopsis Laporte (21 ff.) ; synopsis Peyret-Chappuis (47 ff.) ; séquencier (70 ff.) ; découpage technique (225 ff.), BnF, fonds Allégret, 4-COL-7/14 (1-4). Continuité dialoguée Peyret-Chappuis (fragments ; 37 ff.) ; compte-rendu de la séance d'écriture datée du 2 mars 1945 (4 ff.), Cinémathèque française, MA 179 B18 6-9/11.

Les Petites du quai aux fleurs (1944), Plan et notes de tournage, BnF, fonds Allégret, 4°-COL-7/16 (14).

Pétrus (1946), découpage technique (174 ff.), BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (17, 7).

La Valse de Paris (1950), première version du découpage (131 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma/La Valse de Paris. Seconde version du découpage (200 ff.), Cinémathèque française, Bibliothèque du film, SCEM 2840-B865.

Madame de... (1953), découpage technique (159 ff.), Cinémathèque Française, SCEN 1595 B472.

Mam'zelle Nitouche (1953), version Max Ophuls, continuité narrative (102 ff.), bibliothèque Raymond Chirat, Institut Lumière, fonds Collection de scénario, sc 184/C 44.

Version Yves Allégret, découpage technique (219 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma Mlle-O.

Le Pays d'où je viens (1956), découpage technique (185 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q.

Que les hommes sont bêtes (1957), continuité dialogué (156 ff.) ; découpage technique (233 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q.

Escapade/Cendrillon et les gangsters (1957), continuité dialoguée datée du 16 novembre 1956 ; découpage technique (dernière version ; 216 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma C-E.

La Garçonne (1957), continuité dialoguée (153 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga.

La Femme et le Pantin (1959), découpage technique (202 ff.), BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga.

Un souffle de vie (scénario de Marcel Achard et Jean Aurenche – Résumé pour les auteurs) (1 f.), non daté, BnF, fonds Achard.

1.5 Filmographie

Cette filmographie croise les génériques des films, les archives et la filmographie établie par Christian Viviani²²⁷⁸. Elle se concentre sur la participation de Marcel Achard. La genèse de chaque film est détaillée au fil de la thèse.

Jean de la Lune (1931), Jean Choux, Youtube (23/09/2015) [co-adaptation avec Jean Choux ; dialogue ; d'après sa pièce].

Mistigri (1931), Harry Lachman, film perdu [adaptation ; dialogue ; d'après sa pièce].

Une nuit à l'hôtel (1932), Léo Mittler, film perdu [adaptation ; dialogue ; d'après un roman d'Eliot Crawshaw-Williams].

Une étoile disparaît (1932), Robert Vilers/Wyler, film perdu [scénario et dialogue originaux].

La Belle Marinière (1932), Harry Lachman (1932), DVD, Lobster, 2018 [adaptation ; dialogue ; d'après sa pièce].

The Merry Widow (1934), Ernst Lubitsch, DVD, Warner Brother/Impulso, 2008 ; *La Veuve joyeuse*, version francophone diffusée dans le cadre du Cinéma de Minuit [co-scénario avec Samson Raphaelson et Ernest Vajda, d'après le livret d'opérette de Viktor Leon et Leo Stein ; dialogue et co-réalisation – non mentionnée au générique – de la version francophone].

L'Homme des Folies Bergère/Folies Bergère (1935), M. Achard, version francophone diffusée par la télévision polonaise, TVP Kultura [dialogue et réalisation de la version francophone ; d'après une pièce de Hans Adler].

Mayerling (1936), Anatole Litvak, DVD, Studiocanal, 2012 [dialogue additionnel, avec Irma Von Cube et Joseph Kessel ; non mentionné au générique].

²²⁷⁸VIVIANI C., « Marcel Achard et le cinéma », *Marcel Achard, entre théâtre et cinéma*, p. 107-113.

Le Messenger (1937), Raymond Rouleau, DVD, René Chateau, 2012 [adaptation et dialogue ; non mentionné au générique ; d'après une pièce d'Henry Bernstein].

Gribouille (1937), Marc Allégret, DVD, René Chateau, 2008 [co-scénario avec Jan Lustig et Marc Allégret ; dialogue].

Naples au baiser de feu (1937), Augusto Genina, Youtube [co-scénario et dialogue avec Henri Jeanson et Ernesto Grassi ; d'après un roman d'Auguste Bailly ; non mentionné au générique].

Under Secret Orders (1937), Edmond T. Greville, pas vu [co-adaptation, avec Rudolph Bernauer et Ernst Betts, de cette version anglaise de *Mademoiselle Docteur* de Georg Wilhelm Pabst].

L'Alibi (1937), Pierre Chenal, DVD, Gaumont, 2011 [histoire originale ; dialogue d'après l'adaptation de Pierre Chenal, Jacques Companéez et Herbert Juttke].

Orage (1938), M. Allégret, DVD, René Chateau, 2008 [co-scénario avec Jan Lustig et Marc Allégret ; dialogue ; d'après la pièce *Le Venin* d'Henry Bernstein].

L'Étrange Monsieur Victor (1938), Jean Grémillon, Youtube (13/09/2015) [co-scénario et dialogue avec Albert Valentin, Charles Spaak et Jean Grémillon ; non mentionné au générique].

Noix de coco (1939), Jean Boyer, DVD, René Chateau, 2015 [adaptation et dialogue ; d'après sa pièce].

Le Déserteur/Je t'attendrai (1939), Léonide Moguy, Blu-ray, Gaumont, 2017 [dialogue].

Le Corsaire (1939), M. Allégret, film inachevé, rushes visionnés à Bois d'Arcy [co-adaptation, avec Marc Allégret et Jan Lustig, de sa propre pièce ; dialogue].

I dag börjar livet (1939), Schamy Bauman (Suède), pas vu [d'après sa pièce *Pétrus*].

Untel père et fils (1940/1945), Julien Duvivier, Blu-ray, Gaumont, 2018 [co-scénario avec Charles Spaak et Julien Duvivier ; dialogue avec Charles Spaak].

Parade en sept nuits (1940), M. Allégret, Youtube (26/09/2015) [adaptation et dialogue des premier et troisième sketches ; d'après le roman *Pipe, chien* de Francis Jammes].

The Lady in Question (1940), Charles Vidor (États-Unis), pas vu [d'après son scénario original *Gribouille*].

L'Arlésienne (1942), M. Allégret, DVD, SNC, 2009 [adaptation et dialogue ; d'après la pièce d'Alphonse Daudet].

Félicie Nanteuil (1942/1945), M. Allégret, DVD, SNC, 2009 [dialogue ; d'après le roman *Histoire comique* d'Anatole France].

Monsieur la Souris (1942), Georges Lacombe, Youtube (16/09/2015) [adaptation et dialogue ; d'après le roman de Georges Simenon].

La Belle Aventure (1942), M. Allégret, Archives françaises du film (Bois d'Arcy) [dialogue ; d'après la pièce d'Armand de Caillavet, Robert de Flers et Etienne Rey].

Alibi (1942), Brian Desmond-Hurst (Grande-Bretagne), pas vu [d'après son scénario original *L'Alibi*].

Les Deux Timides (1943), co-réalisation avec Yves et Marc Allégret, pas vu [non mentionné au générique].

Domino (1943), Roger Richebé, Youtube [dialogue ; d'après sa pièce].

Les Petites du quai aux fleurs (1944), M. Allégret, DVD, René Chateau, 2007 [co-scénario et adaptation avec Jean Aurenche ; dialogue].

Mademoiselle X (1945), Pierre Billon, Archives françaises du film (BnF) [co-scénario avec Pierre Billon ; dialogue].

Lunegarde (1946), M. Allégret, copie très médiocre trouvée sur internet : <http://kebekmac.forumprod.com/lunegarde-1946-marc-allegret-t9560.html>. La copie nitrate déposée à Bois d'Arcy ne peut être visionnée [dialogue ; non mentionné au générique; d'après le roman de Pierre Benoît].

Ceux du Tchad (1946/1949), Georges Régnier, Archives françaises du film (Bois d'Arcy) [scénario et dialogue].

Pétrus (1946), M. Allégret, DVD, SNC, 2007 [dialogue ; d'après sa pièce].

Meet Me at Dawn (1947), Peter Creswell et Thornton Freeland, pas vu [d'après son scénario, co-écrit avec Anatole Litvak].

Jean de la Lune (1949), M. Achard, Forum des images (VDP 8905) [scénario et dialogue].

Ce siècle a cinquante ans (1950), Denise et Roland Tual, Werner Malbran, Archives françaises du film (BnF) [contribution au scénario].

La Valse de Paris (1950), M. Achard, copie numérique donnée par M. Cadalanu [scénario original et dialogue].

Madame de... (1953), Max Ophuls, Blu-ray, Gaumont, 2013 [co-adaptation avec Annette Wademant et Max Ophuls ; dialogue ; d'après le roman de Louise de Vilmorin].

Mam'zelle Nitouche (1954), Yves Allégret, DVD, Studiocanal, 2004 [co-adaptation avec Yves Allégret ; dialogue ; d'après l'opérette d'Ernest Blum, Henri Meilhac et Albert Millaud].

Scènes de ménage (1954), André Berthomieu, DVD, Gaumont, 2015 [dialogue des scènes additionnelles ; d'après trois pièces en un acte de George Courteline].

Orage (1954), Pierre Billon et Giorgio Capitani, pas vu [d'après l'adaptation par Marcel Achard de la pièce d'Henry Bernstein].

Sophie et le Crime (1955), Pierre Gaspard-Huit, Youtube [dialogue de Marcel Achard ; d'après le roman de Cecil Saint-Laurent].

Le Pays d'où je viens (1956), Marcel Carné, Youtube (26/09/2015) [co-adaptation avec Jacques Emmanuel et Marcel Carné ; dialogue ; d'après un scénario original de Jacques Emmanuel].

Que les hommes sont bêtes ! (1957), Roger Richebé, pas vu [co-adaptation et dialogue avec François Boyer et Roger Richebé].

La Garçonne (1957), Jacqueline Audry, Archives françaises du film (Bois d'Arcy) [dialogue ; d'après le roman de Victor Margueritte].

Escapade (1957), Ralph Habib, pas vu [dialogue ; d'après un roman de William Irish adapté par Albert Valentin].

La Femme et le Pantin (1959), J. Duvivier, Youtube (13/09/2015) [co-scénario avec Julien Duvivier, Albert Valentin et Jean Aurenche ; dialogue ; d'après le roman de Pierre Louÿs].

Les Amours célèbres (1961), Michel Boisrond, Youtube (26/09/2015) [dialogue de l'épisode « Lauzun » ; d'après la bande-dessinée de Paul Gordeaux].

Patate (1964), Robert Thomas, pas vu [d'après sa pièce].

A Shot in the Dark/Quand l'inspecteur s'emmêle (1964), Blake Edwards, DVD, MGM, 2009 [d'après l'adaptation américaine de sa pièce *L'Idiote*].

2. Études littéraires et théâtrales

2.1 Textes de référence

2.1.1 Ouvrages

BECQUE Henry, *Les Corbeaux* (1882), Paris, Librairie théâtrale, 1982.

BENOIT Pierre, *Lunegarde* (1942), Paris, Albin Michel, « Le Livre de Poche », 1969.

BERNSTEIN Henry, *Le Surhomme*, pièce dactylographiée inédite, datée en première page 1932-1937, BnF, fonds Achard, Livres dédiés à Marcel Achard.

Le Messenger [1933], *Paris Théâtre*, n°52, 1950.

Le Venin, Paris, Fayard, 1938.

BLUM Robert, FRANK Paul, synopsis de l'adaptation théâtrale de *Gribouille*, p. 3. BnF, fonds Achard, Cinéma Gribouille.

CORNEILLE, *Le Cid* [1636], in *Théâtre II*, Paris, GF Flammarion, 2006.

COURTELINE Georges, *La Peur des coups* (1895), in *Un client sérieux ...*, Paris, Arthème Fayard, 1912, p. 91-100.

La Paix chez soi (1903), in *op. cit.*, p. 61-74.

Les Boulingrins, Paris, Stock, 1898.

DUPUY-MAZUEL Henry, *Le Joueur d'échecs*, Paris, Albin Michel, 1926.

FRANCE Anatole, *Histoire comique* [1903], en lecture libre sur Atramenta.net.

GIDE André, *Romans et récits II*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

Correspondance avec Marc Allégret, 1917 - 1949, Cahiers André Gide 19, édition établie par Jean Claude et Pierre Masson, Paris, Gallimard, NRF, 2005.

GIRAUDOUX Jean, *Théâtre complet*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque », 1991.

GRESSET Jean-Baptiste , « Vert-Vert, histoire d'un perroquet de Nevers » (1734).

GUITRY Sacha, *Je t'aime*, *La Petite Illustration théâtrale*, n°34, 8 janvier 1921.

« Le Manuel du comédien », dactylographié, non daté. BnF, fonds Achard, Ecrits - Articles - Conférences : S. Guitry.

MARGUERITTE Victor, *La Garçonne* (1922), Paris, Payot et Rivages, « Petite Biblio Payot », 2016.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Tomes I et II, 2010.

MUSSET Alfred (de), *Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour et autres pièces*, Paris, GF-Flammarion, 1988.

PAGNOL Marcel, « Réponse au discours de réception de Marcel Achard », discours prononcé dans la séance publique le jeudi 3 décembre 1959, Paris palais de l'institut, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-marcel-achard> (consulté le 15 septembre 2016).

PIRANDELLO Luigi, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, tomes I et II, 1977-1985.

SIMENON Georges, *Monsieur La Souris* [1938], in *Tout Simenon*, tome 21, Paris, France Loisirs, 1992, p. 383-481.

VILMORIN (de), Louise, *Madame de*, Paris, Gallimard (NRF), 1951.

Correspondance avec ses amis, édition établie par Olivier Muth, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2004.

2.1.2 Articles et chapitres d'ouvrages

BERNSTEIN H., « Steve Passeur », *Marianne*, n° 49, 27 septembre 1933, p. 11.

BOTROT Jean, « Avant-Première à l'Atelier - *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* - Trois actes de Marcel Achard », *Bonsoir*, n° 1776, 18 décembre 1923.

COGNAT Raymond, « Les Moins de Trente Ans », *L'Ami du lettré*, Paris, Cres, 1928, p. 207-211.

DURAN Michel, « Marcel Achard », *Marianne*, n°6, 30 novembre 1932, p. 11.

MAZERAN Jean-Claude, « Marcel Achard et les femmes », *Noir et blanc*, n°1179, 5 au 11 octobre 1967, p. 15-18.

PASSEUR Steve, « Marcel Achard », *Marianne*, n°47, 13 septembre 1933, p. 11.

SCIZE Pierre, « Le théâtre d'aujourd'hui », *Bonsoir*, n°1350, 16 octobre 1922, p. 3.

VILAR Jean, « Le metteur en scène et l'œuvre dramatique », in *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche Editeur, "Scène ouverte", 1999.

YVES-BONNAT, « C'est pour Micheline Presle que j'ai écrit "*Colinette*" nous dit Marcel Achard », *Le Figaro*, jeudi 29 octobre 1942, p. 4.

2.2 Textes théoriques

2.2.1 Ouvrages

ABIRACHED Robert (sld.), *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre (Anthologie de L'avant-scène théâtre), 2011.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (sld.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010.

BARROT Olivier, CHIRAT Raymond, *Le Théâtre de Boulevard - Ciel mon mari !*, Paris, Gallimard, Découvertes Gallimard/Paris-Musées, 1998.

BISHOP Thomas, *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1960.

BRASILLACH Robert, *Animateurs de théâtre, Baty, Copeau, Dullin, Jovet, les Pitoëff*, [édition établie par Chantal MEYER-PLANTUREUX], Bruxelles, Éditions complexe, « Le Théâtre en question », 2003.

BRUNET Brigitte, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan Université, Lettres SUP, 2004.

CORVIN Michel (sld.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1999.

COUTY Daniel (sld.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 2000.

FERRER Daniel, *Logiques du brouillon, modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011.

GRÉSILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010.

GUÉRIN Jeanyves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion Editeur, « Histoire du théâtre français », 2007.

LANDIS Johannes, *Le Théâtre d'Henry Bernstein*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LORCEY Jacques, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, Paris, Editions France-Empire, 1977.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MILESI Antonia, *La Poésie clownesque dans le théâtre de Marcel Achard*, tesi di laurea (mémoire de maîtrise) sous la direction de L. Pozzi, Milan, Università Commerciale L. Bocconi, 1969.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (1996), Paris, Armand Colin, 2015.

PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010.

VIALA Alain, *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2009.

2.2.2 Articles et chapitres d'ouvrages

BERNAD Catherine, « Antoinette Bernstein, Chroniques, fragments et autres récits », in JUAN Myriam, MEYER-PLANTUREUX Chantal (sld.), *Violences et passions : retour sur Henry Bernstein, Double Jeu*, n°14, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017, p. 33-55.

BRANGÉ M., « Six personnages en quête d'auteur de Babelsberg à Hollywood », in ENGELIBERT Jean-Paul, TRAN-GERVAT Yen-Maï, *La Littérature dépliée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 449-459.

CORVIN Michel, « Entre vaudeville et boulevard... », *Europe*, n°786, octobre 1994, p. 91-100.

DORT Bernard, « Sous le signe de Pirandello », in *Théâtre public, Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 105-128.

GUÉRIN Jeanyves, « Champs saturés et jachères », in *La traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle : actes du Colloque de la Société d'étude de la littérature française du XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 13-24.

HUE Denis, « Charles d'Orléans, livre de sable et autres plaisirs minuscules », in *Lectures de Charles d'Orléans*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Didact français », 2010, p. 7-15.

HUBERT Marie-Claude, « Le théâtre de Giraudoux, entre tradition et modernité », in COYALT Sylviane (sld.), *Giraudoux, Européen de l'entre-deux guerre*, Cahiers Jean Giraudoux, n°36, CRLMC/Association des Amis de Jean Giraudoux, 2008, p. 45-54.

JOMARON Jacqueline, « Metteur en scène du cartel et texte théâtral », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 77^{ème} année, n°6, *Les Problèmes du théâtre en France (1920-1960)*, novembre-décembre 1977, p. 900-915.

LANDEROUIN Yves, « Giraudoux et le pirandellisme », in COYALT Sylviane (sld.), *op. cit.*, 2008, p. 55-68.

PICCON-VALLIN Béatrice, « Le siècle du metteur en scène », in ABIRACHED Robert (sld.), *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre (Anthologie de L'avant-scène théâtre), 2011.

SZMIDT Agnieszka : « Une représentation de l'homosexualité féminine », in JUAN Myriam, MEYER-PLANTUREUX C. (sld.), *op. cit.*, p. 57-70.

3. Études cinématographiques

3.1 TEXTES de références

3.1.1 Ouvrages

ANNENKOV, Georges, *Max Ophuls*, Paris, Le Terrain vague, 1962.

AURENCHÉ Jean, *La Suite à l'écran*, Arles, Actes Sud/Institut Lumière, 1993.

GODARD Jean-Luc, OPHULS Marcel, *Dialogues sur le cinéma*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2011.

JEANSON Henri, *Jeanson par Jeanson* [édition établie par René Chateau], Paris, Editions René Chateau, « La Mémoire du cinéma français », 2000.

PAGNOL Marcel, *Cinématurgie de Paris – 1939 - 1966*, Paris, Éditions de Fallois, (1967), 1991.

RAPHAELSON Samson, *Amitié – La dernière retouche d'Ernst Lubitsch*, Paris, Allia, 2012.

RENOIR Jean, *Entretiens et propos*, Paris, Éditions de l'étoile – Cahiers du cinéma, 1979.

3.1.2 Articles ou chapitres d'ouvrages

ALLÉGRET Marc, « Mémoire sur le film parlant français », in DUROSAY Daniel (sld.), *Marc Allégret, cinéaste et critique*, Montpellier, extrait du *Bulletin des amis d'André Gide*, n°98, avril 1993, p. 278-286.

ANONYME, « Madeleine Renaud nous parle de "Mistigrà" de Marcel Achard et Harry Lachman », *Comoedia*, n°6891, 2 décembre 1931, p. 6.

« Au pied de Notre-Dame, Madeleine Renaud se marie en rose », *Comoedia*, n°7127, 3 août 1932, p. 6.

« *La Belle Marinière* », *L'Echo d'Alger*, n°8562, 19 mars 1933, p. 3.

ANTOINE, « Propos sur le cinématographe », *Le Film*, n°166, décembre 1916.

« Le cinéma d'hier, d'aujourd'hui et de demain », Conférence faite par Antoine au ciné-club le 12 juin 1920, reprise dans *Le Journal du Ciné-Club*, n° 24, vendredi 25 Juin 1920.

AVELINE Claude, « Le théâtre, source d'inspiration du cinéma », *La Revue hebdomadaire*, 40ème année, n°52, 26 décembre 1931, p. 355-360.

BIZET René, « René Bizet raconte "Mistigrà" film de Harry Lachman », *Pour vous*, n°163, 31 décembre 1931, p. 12.

BOST Pierre, « *Les Croix de bois* », *Les Annales politiques et littéraires*, 1er avril 1932, repris dans *La Matière d'un grand art, Écrits sur le cinéma des années 1930*, Le Raincy, La Thébaïde, Coll. « Au marbre », 2016, p. 49.

« *Boudu sauvé des eaux* », *Les Annales politiques et littéraires*, 2 décembre 1932, repris dans *op. cit.*, p. 45-48.

« *Topaze* », *Les Annales politiques et littéraires*, 27 janvier 1933, repris dans *op. cit.*, p. 57.

« *Madame Bovary* », *Les Annales politiques et littéraires*, 19 janvier 1934, repris dans *op. cit.*, p. 372.

« Angèle », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 novembre 1934, repris dans *op. cit.*, p. 262-263.

« La Grande Illusion », *Vendredi*, 18 juin 1935, repris dans *op. cit.*, p. 227.

« Gribouille », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 octobre 1937, repris dans *op. cit.*, p. 300.

« Le Schpountz », *Vendredi*, 29 avril 1938, repris dans *op. cit.*, p. 166.

BOURGOIN Aline, « De retour d'Amérique, Marcel Achard nous dit "Le cœur humain est encore le plus beau et le plus mystérieux des continents" », *Pour Vous*, n°200, 15 septembre 1932, p. 3.

BRACH Paul, « Gribouille », *Marianne*, n° 256, 15 septembre 1937, p. 21.

« Le film de la semaine : *L'Alibi* », *Marianne*, n° 258, 29 septembre 1937, p. 17.

CANUDO Ricciotto, « Manifeste des sept arts », in *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2011, p. 119-123.

DELAC Charles, « Cinéma 1931 (enquête) », *La Revue hebdomadaire*, 40ème année, n°52, 26 décembre 1931, p. 474-490.

DULLIN Charles, « L'Émotion humaine », in *L'Art cinématographique*, volume I, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926, p. 57-74.

DURAN Michel, « Pagnol et le cinéma », *Marianne*, n°53, 25 octobre 1933, p. 11.

GILBERT Oscar-Paul, « Bonnes et mauvaises méthodes », *Pour vous*, n°571, 25 octobre 1939, p. 14.

GREY Lucien, « Les Petites du Quai aux Fleurs », *Pariser Zeitung*, n°153, 10/11 juin 1944.

GUITRY Sacha, « Pour le théâtre et contre le cinéma » (1936), repris dans *Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1990.

FAYARD Jean, « "Orage" et autres films », *Candide*, n°723, 20 janvier 1938, p. 15.

HENRY Pierre, « Le théâtre vainqueur », *Cinéa*, n°20, décembre 1931, p. 9-10.

JEANSON Henri, « Auteurs à la mors-moi le doigt », *Le Canard enchaîné*, 15 mai 1935, repris dans *Jeanson par Jeanson*, p. 107.

« Mayerling », *Le Canard enchaîné*, 12 février 1936, repris dans *op. cit.*, p. 128.

« *L'Étrange M. Victor* – Les metteurs en scène indiscrets », *La Flèche*, 24 juin 1938, repris dans *op. cit.*, p. 200-201.

« Le cinéma français doit vivre libre », *Le Merle blanc*, 3 novembre 1939, repris dans *op. cit.*, p. 231-233.

L'HERBIER Marcel, « La querelle des superlatifs - défense du verbe "superviser" », *Bonsoir*, n°1605, 29 juin 1923, p. 3.

« Créer, c'est adapter », *Cinémagazine*, 11ème année, n°5, mai 1931, p. 12.

LIAUSU Jean-Pierre, « *Jean de la Lune* – Un grand film – De grands acteurs », *Comoedia*, n°6611, 25 février 1931, p. 8.

MAINE René, « M. Achard, retour d'Amérique », *Pour Vous*, n°140, 23 juillet 1931, p. 2.

MANEVY René « Au studio après "*Orage*" », *Ciné-Miroir*, 31 décembre 1937.

MARGUET Jean, « Quand la comédie devient film », *Le Petit Parisien*, n°20373, 9 décembre 1932, p. 5.

MORGAN Michèle, « Conte de Noël, Histoire d'une petite fille qui voulait faire du cinéma... et tourna "*Gribouille*" », *Cinémonde*, n°476, 1er décembre 1937.

MORIZOT Jean, « Comment on écrit un scénario », *Bonsoir*, n°380, 16 février 1920, p. 3.

« Doit-on écrire un scénario ? », *Bonsoir*, n°606, 30 septembre 1920, p. 3.

MUREL Georgette, « Ce qu'ils reprochent au cinéma », *Cinémonde*, n°271, 28 décembre 1933, p. 1114.

NARDY Auguste, « *Le Cabinet du Docteur Caligari* », *Bonsoir*, n°1014, 13 novembre 1921, p. 3.

« Le Vocabulaire du cinéma et les cinémathèques », *Bonsoir*, n°1100, 7 février 1922, p. 3.

« Au berceau du cinéma – Chez Louis Lumière, père de l'art muet », *Bonsoir*, n°1219, 5 juin 1922, p. 3.

- « Le filmothéâtre », *Bonsoir*, n°1244, 2 juillet 1922, p. 3.
- « On parle encore de la nationalité des films », *Bonsoir*, n°1547, 2 mai 1923, p. 3.
- NIVOIX Paul, « *Orage* ou le Retour de l'Enfant prodigue », *Les Heures de Paris*, 18 janvier 1938.
- OGOZ Pierre, « *Orage* », *Marianne*, n° 274, 19 janvier 1938, p. 17.
- OPHULS Max, « Mon expérience », *Deutsche Zeitung*, 31 mars 1956 ; repris dans les *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958.
- PAGNOL Marcel, « Le FILM PARLANT offre à l'écrivain des ressources nouvelles », *Le Journal*, 17 mai 1930, repris dans *Cinématurgie de Paris*, p. 10-14.
- PASSEUR Steve, « "*L'Étrange Monsieur Victor*" au cinéma de la Madeleine », *L'Ordre*, 15 mai 1938.
- PRESLE Micheline, émission « A voix nue », troisième d'une série de cinq entretiens conduits par Serge Toubiana pour France Culture, 11 mai 2005 : <https://www.franceculture.fr/cinema/micheline-presle-le-diable-au-corps-jetais-en-larmes-je-trouvais-ca-magnifique>.
- RIVETTE Jacques, « Le Masque », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 49-51.
- RIVETTE J., TRUFFAUT François, « Entretien avec Jacques Becker », *Cahiers du cinéma*, n° 32, février 1954, p. 3-19.
- « Entretien avec Max Ophuls », *Cahiers du cinéma*, n°72, juin 1957, p. 7-25.
- SAUREL Louis, « Un nouveau film de Marcel Achard : *Une étoile est morte* », *Cinémonde*, n°183, 21 avril 1932, p. 330.
- SAVOIR Alfred, « *Vivons cachés/La Belle Marinière* », *Marianne*, n°10, 28 décembre 1932, p. 11.
- SCIZE Pierre, « *Le Sang des immortelles* », *Bonsoir*, n°373, 9 février 1920, p. 3.
- « Photogénie », *Bonsoir*, n°560, 15 août 1920, p. 3.
- « 'Cinéastes' par Louis Delluc », *Bonsoir*, n°1308, 4 septembre 1922, p. 3.
- THOMAS-DE CASTELNAU Jacques, « *La Nuit à l'hôtel* », *Comoedia*, n°7039, 17 mai 1932, p. 4.

THOMASSON (de) R., « Marcel Achard nous donne des nouvelles d'Hollywood », *Pour vous*, n°327, 21 février 1935, p. 2.

VALDOIS Jean, « Une étoile disparaît », *Ciné-magazine*, 12ème année, n°9, septembre 1932, p. 49-53.

VALMONT Jean, « Où la Paramount prouve que *La Belle Marinière* peut être à la fois un beau film et une belle réception ! », *Comoedia*, n°7244, 8 décembre 1932, p. 6.

« Celles et ceux qui animèrent "*La Belle Marinière*" », *Comoedia*, n°7242, 6 décembre 1932, p. 6.

VERMOREL Claude, « Avec Marcel Achard, futur metteur en scène », *Pour vous*, n°163, 31 décembre 1931, p. 4.

VINNEUIL François, « *Les Petites du quai aux Fleurs* », *Le Petit Parisien*, n°24.400, 24 juin 1944, p. 2.

WAHL Lucien, « *Orage* », *Pour vous*, 19 janvier 1938.

YVES-BONNAT, « C'est pour Micheline Presle que j'ai écrit "*Colinette*" nous dit Marcel Achard », *Le Figaro*, jeudi 29 octobre 1942, p. 4.

3.2 Histoire du cinéma

3.2.1 Ouvrages

ANDREW Dudley, *Mists of regret, Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous l'occupation*, Paris, Editions Perrin, 2002.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan Université (Cinéma), 1993.

CHOUKROUN Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français, Une histoire économique, 1928-1939*, AFRHC, 2008.

CIMENT Michel, ZIMMER Jacques (sld.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997.

DE BAECQUE ANTOINE, DELAGE Christian, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe/CNRS, « Histoire du temps présent », 1998.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, Folio/Histoire, 1993.

GARCON François, *De Blum à Pétain*, Paris, Editions du Cerf/Corlet Publications, 1984.

GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Ecole nationale des chartes, 1999.

HAYWARD Susan, VINCENDEAU Ginette (sld.), *French film : texts and contexts, (seconde édition)*, New-York, Routledge, 2000.

JEANCOLAS Jean-Pierre, MEUSY Jean-Jacques, PINEL Vincent, *L'Auteur du film - description d'un combat*, (recherches documentaires par Laurent Véray), Paris, SACD - Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, « Cinéma 128 », 2000.

KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, Flammarion, 1987.

LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre, *Générique des Années 30*, Paris, Presses Universitaires des Vincennes, 1986.

MASSON Alain, *L'Image et la parole – L'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Antisémitisme et homophobie*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

PRÉDAL René, *50 ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996.

VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma*, Paris, Ramsay, 2008.

VINCENDEAU Ginette, REYNAUD Bérénice (sld.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction n°67, 2^e trimestre 1993, Editions Corlet-Télérama.

3.2.2 Articles et chapitres d'ouvrages

ALBERA François, « Considérations introductives », in BESSIÈRE Irène, GILI Jean A. (sld.), *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art/Maison des Sciences de l'Homme/Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 2002.

BARNIER Martin, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », in Christian VIVIANI (sld.), *Hollywood, les connections françaises*, Paris, Nouveau Monde éditions, « Cinéma & Cie », 2007, p. 35-51.

BERTHET Frédérique, « Produire des archives, archiver la production cinématographique », in BESSIÈRE Irène, GILI Jean A. (sld.), *op. cit.*

BEYLIE Claude, « Histoire de la critique française : 1895-1930 », in CIMENT Michel, ZIMMER Jacques (sld.), *op. cit.*, p. 13-48.

BOURGET Jean-Loup, « Trois remarques en guise de conclusion », in BESSIÈRE Irène, GILI Jean A. (sld.), *op. cit.*

BURCH Noël, « Cinéma, politique et ressentiment masculin », in KRAKOVITCH O., SELLIER G., *L'Exclusion des femmes, Masculinité et politique dans la culture du XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, p. 89-105.

CAROU Alain, « Pour une archéologie de la représentation du cinéma comme art : la piste du droit », in BESSIÈRE Irène, GILI Jean A. (sld.), *op. cit.*

CHRISTOUT Marie-Françoise, « Les metteurs en scène du Cartel et Jacques Copeau, interprètes d'une exigence », in TOULET Emmanuelle (sld.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, Paris, BnF, 1995, p. 172-183.

D'HUGUES Philippe, « Les années 30 et l'occupation », in CIMENT Michel et ZIMMER Jacques (sld.), *op. cit.*, p. 51-105.

GAUTHIER Christophe, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2004/4 (n° 51-4), p. 58-77.

« L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 1/2008 (n° 26), p. 51-72. URL : <http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2008-1-page-51.htm> (consulté le 19 avril 2017).

HOGENKAMP Bert, « Film, propagande et Front populaire : à la défense des intérêts des cinéastes et des spectateurs », in BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (sld.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 215-232.

KRACAUER S., « Why France Liked Our Films » (1942), in *Siegfried Kracauer's American Writings : Essays on Film and Popular Culture*, Oakland, University of California Press, 2012, p. 34-35.

TOULET Emmanuelle, « Présentation de la table ronde sur le scénario », in GILI Jean A., LAGNY Michèle, MARIE Michel, PINEL Vincent (sld.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, PSN/AFRHC, 1995, Actes du colloque international de La Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993.

VÉRAY Laurent, « Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'opinion ? », in BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (sld.), *op. cit.*, p. 27-62

VEZYROGLOU Dimitri, « Questions de perspective – Les archives personnelles et l'histoire culturelle du cinéma à travers le cas d'Abel Gance », in BESSIÈRE Irène, GILI Jean A. (sld.), *op. cit.*

VIVIANI C., « Acteurs français à Hollywood : la première tranche », in *Hollywood, les connections françaises*, Paris, Nouveau Monde éditions, « Cinéma & Cie », 2007, p. 285-301.

3.3 Cinéastes

3.3.1 Ouvrages

BEYLIE Claude, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1963.

BOURGET Jean-Loup, *Rebecca d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vendémiaire, 2017.

DELOUCHE Dominique, *Max & Danielle*, Grandvilliers, La Tour verte, 2011.

EISENCHITZ Bernard et NARBONI Jean, *Ernst Lubitsch*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1985.

GUERIN William Karl, *Max Ophuls*, Paris, Cahiers du cinéma, Collection « Auteurs », 1988.

GUIGUET Claude, MATALON Pierrette, PINTURAUULT Jacques (sld.), *Pierre Chenal*, Paris, Dujarric, 1987.

HAAS Dominique, « Madame de – Max Ophuls - Découpage intégral après montage et texte du dialogue in extenso », Paris, *L'Avant Scène Cinéma*, n°351, juin 1986.

HOUSSIAU, Bernard-Jean, *Marc Allégret découvreur de stars, sous les yeux d'André Gide*, Yens/Morges, Editions Cabédita, 1994.

LAGNAN Pierre (sld.), *Les Années Pagnol*, Paris, Hatier/5 Continents, 1989.

MÉRIGEAU Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012.

NACACHE Jacqueline, *Lubitsch*, Paris, Edilig, 1987.

SELLIER GENEVIÈVE, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

THIERY Natacha, *Lubitsch, Les voix du désir*, Liège, Céfal (Grand ÉCRAN, Petit Écran), 2000.

VIGNAUX Valérie, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.

WHITE Susan, *The Cinema of Max Ophuls – Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York, Columbia University Press, 1995.

3.3.2 Articles et chapitres d'ouvrages

ABADIE Karine, « Les multiples voix et images de la trilogie marseillaise de Marcel Pagnol », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 11, « L'encre et l'écran à l'œuvre », octobre 2013, p. 37-48.

AMIEL Vincent, HERPE Noël, « Guitry, tout contre le cinéma », in GIRET Noëlle, HERPE Noël (sld.), *op. cit.*, p. 151-158.

ASPER Helmut G., « « De la fosse du souffleur au micro de l'écran » : Max Ophuls et le théâtre », *1895*, n°34-35, 2001.

BEYLIE Claude, D'HUGUES Philippe, « La vocation de Jean Choux, poète inconnu », in *Les Oubliés du cinéma français*, Paris, Editions du Cerf, 2000, p. 39-42.

BONNEAU JACQUES, « Les étapes d'une carrière », *Cinéma 81*, n° spécial sur Jean Grémillon, n°275, octobre 1981, p. 14 et 18.

BORDAT Francis, « Lubitsch et le code », *Positif* n° 595, septembre 2010, p. 98-102.

CADALANU Marie, « De *la veuve joyeuse* à *la valse de Paris* », VIVIANI C. (sld.), *Double Jeu*, 2016, p. 69-85.

CHIRAT Raymond, « Le théâtre avant tout, mais, après tout, le cinéma : le cas Guitry », in TOULET E. (sld.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, p. 203-207.

DUROSAY Daniel (sld.), *Marc Allégret, cinéaste et critique*, Montpellier, extrait du *Bulletin des amis d'André Gide*, n°98, avril 1993, p. 235-345.

GARNIER Philippe, « Un franc tireur à Hollywood », *Libération*, 14 octobre 1998.
Consulté en ligne le 9 août 2017 : http://next.liberation.fr/culture/1998/10/14/un-franc-tireur-a-hollywoodentre-1920-et-1940-henri-d-abbadie-d-arrast-francais-et-caracteriel-a-tou_250660.

GIRET Noëlle, « Marcel Achard : le cinéma n'est pas le théâtre », in TOULET E. (sld.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, Paris, p. 195-202.

ICART Roger, « Abel Gance, auteur et ses films alimentaires », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 06 mars 2006, consulté le 11 juin 2017. URL : <http://1895.revues.org/58> ; DOI : 10.4000/1895.58. §8.

LEGRAND Gérard, « Madame de... : Des effets et des feux », *Positif*, n°381, novembre 1992, Editions P.O.L., p. 94-96.

MARIE Michel, « L'Enfant de l'amour, premier film parlant de Marcel L'Herbier », in VÉRAY Laurent (sld.), *Marcel L'herbier, L'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2008, p. 229-235.

MULVEY Laura, « Max Ophuls's Auteurist Adaptations », in MACCABE Colin, MURRAY Kathleen, WARNER Rick (sld.), *True to to the spirit - Film Adaptation and the Question of Fidelity*, Oxford, University Press, 2011, p. 75-89.

MÜLLER Martina, « Aux vrais beaux biens : souvenirs autour de Max Ophuls », *1895*, n°34-35, 2001.

POR Katalin, « Travail collectif et processus industriels : Lubitsch à la Paramount », BONHOMME Bérénice, LABROUILLÈRE Isabelle, LACOSTE Paul, « La création collective au cinéma », *Création collective au cinéma*, n°1, 2017, p. 47-58.

VINCENDEAU Ginette, « In the name of the father - Marcel Pagnol's 'trilogy' : *Marius* (1931), *Fanny* (1932), *César* (1936) », in HAYWARD Susan, VINCENDEAU G., *French film : texts and contexts*, (seconde édition), New-York, Routledge, 2000, p. 9-21.

VIVIANI Christian, « Marcel Achard », CIMENT M., ZIMMER J. (sld.), *op. cit.*, 1997 p. 587.

3.4 Scénaristes, écriture scénaristique

3.4.1 Ouvrages

BRANGÉ Mireille, JEANNELLE Jean-Louis, *Films à lire, Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019.

CHION Michel, *Le Complexe de Cyrano, La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

COLLY Julie, *Contraintes de production, contraintes d'écriture. Comment les choix de production structurent l'écriture d'un film ?*, mémoire de fin d'étude, Fémis, département production, promotion, 2017, sld. de Thomas Bidegain, 2017.

FERRARI Alain (sld.), *Le Poing dans la vitre, Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Actes des colloques SACD-Lyon, SACD/Institut Lumière/Actes Sud, 2006.

PARENT-ALTIER Dominique, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, Coll. « 128 », 1997.

SACD, *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, Actes des colloques SACD, 1992-1993, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1994.

SALÉ Christophe, *Les scénaristes au travail*, Paris, Hatier/5 Continents, coll. « Bibliothèque du cinéma », 1981.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, « Nathan-Université », 1991.

VASSÉ Claire, *Le dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉREN-CNDP, coll. « les petits cahiers », 2003.

3.4.2 Articles et chapitres d'ouvrages

AUROUET Carole, « Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert/L'exemple des *Visiteurs du soir* », BOURGET J.-L., FERRER Daniel (sld.), *Genesis*, Paris, Jean-Michel Place, n°28, 2007, p. 127-146.

Bessières Vivien, « Manuels de scénario et enjeux stylistiques du dialogue », in BRANGÉ M., JEANNELLE J.-L., p. 49-71.

BOURGET J.-L., FERRER Daniel, « Présentation/Genèses cinématographiques », *Genesis*, n°28, 2007, p. 17.

BRUN Marion, « Le scénario pagnolien, l'œuvre d'un film-brouillon », in BRANGÉ M., JEANNELLE J.-L., p. 263-285.

COHEN Nadja, « *Fidélité* de Jean Ferry : un scénario dont vous êtes le réalisateur ? », in BRANGÉ M., JEANNELLE J.-L., p. 241-261.

DOUAIRE Joël, « A la recherche du scénario », intervention inédite proposée dans la cadre de la journée d'étude organisée à Lille, 31 mars 2016.

PONS Lionel, « Le style et la dramaturgie chez Marcel Achard : élément de réflexion à travers le scénario et les dialogues de *Madame de...* de Max Ophuls », in VIVIANI C. (sld.), *Marcel Achard entre théâtre et cinéma*, p. 35-68.

TACHELLA Jean-Charles, « Scénariste dans les années 1940 et 1950 », in FERRARI A., *op. cit.*, p. 15-30.

VERMEESCH Amélie, « Poétique du scénario », *Poétique* 2004/2 (n° 138).

3.5. Acteurs

3.5.1 Ouvrages

BUACHE Freddy, *MICHEL Simon, 1895 - 1975*, Genève, Promoéditions, Coll. « Avant Première », 1991.

GAUTEUR Claude, *Michel Simon*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.

GAUTEUR C., VINCEDEAU Ginette, *Jean Gabin, Anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau monde, 2006.

LAURENT Clara, *Danielle Darrieux, une femme moderne*, Paris, Hors Collection, 2017.

LORCEY J., *Michel Simon un sacré monstre*, Paris, Séguier, Empreinte, 2003.

VIVIANI C., *Le Magique et le vrai, L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, Collection « Raccords », 2015.

3.5.2 Articles et chapitres d'ouvrages

AMIEL Vincent, « Louis Jouvet à l'épreuve des genres », in LE GRAS Gwénaëlle, CHEDALEUX Delphine (sld.), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2012, p. 21-28.

BENOLIEL Bernard, « Elle et lui (et nous) », conférence proposée lors de la rétrospective proposée par la Cinémathèque en 2009.

« De l'art et la manière d'être de son temps. Danielle Darrieux et Max Ophuls », *Trafic*, n°81, P.O.L, printemps 2012, p. 86-101.

CHEDALEUX D., « Odette Joyeux : une héroïne douce-amère sous l'Occupation », in LE GRAS G., CHEDALEUX D. (sld.), *op. cit.*, p. 67-48.

DRISKELL Jonathan, chap. 5, « The poetry of poetic realism : Michèle Morgan », in *The French Screen Goddess: Film Stardom and the Modern Woman in 1930s France*, Londres, I.B. Tauris, 2015, p. 161-192.

LE GRAS Gwénaëlle, « Coupable altérité : Stroheim dans les films criminels français des années trente », MEYER-PLANTUREUX C., SELLIER G. (sld.), *op. cit.*, p. 81-96.

MOINE Raphaëlle, « Genre, *gender* et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », LE GRAS G., CHEDALEUX D. (sld.), *op. cit.*, p. 151-171.

VERDIER Jeanne, « Danielle Darrieux, genèse d'une star », in AMIEL V., NACACHE J., SELLIER G., VIVIANI C. (sld.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, P.U.R., Collection « Le Spectaculaire », 2007, p. 177-191.

VINCENDEAU Ginette, « Les acteurs méridionaux dans le cinéma français des années 1930 », in AMIEL V., NACACHE J., SELLIER G., VIVIANI C. (sld.), *op. cit.*, p. 217-232.

3.6 Littérature, théâtre et cinéma

3.6.1 Ouvrages

ABADIE Karine, *La Cinéologie de l'entre-deux-guerres : les écrivains français et le cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2015.

AUROUET Carole, *Le Cinéma des poètes, De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014.

BRANGÉ Mireille, *La Séduction du cinéma, Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre (1914-1941)*, Paris, Honoré Champion, 2014.

CARCAUD-MACAIRE Monique, CLERC Jeanne-Marie, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2004.

CHABROL Marguerite, KARSENTI Tiphaine (sld.), *Théâtre et cinéma, Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013.

CLEDER Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.

CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1993.

GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Éditions Nota Bene, 1999.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma au XX^e siècle : adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-Sous-Bois, Bréal, Coll. « Amphi Lettres », 2004 (réédition en 2014).

TESSON Charles, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, « Les Petits Cahiers », 2007.

VANOYE Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

VIVIANI Christian (sld.), *Marcel Achard entre théâtre et cinéma, Double-Jeu*, numéro 12, 2015, Presses Universitaires de Caen.

3.6.2 Articles et chapitres d'ouvrages

AMIARD-CHEVREL Claudine, « Frères ennemis ou faux frères (théâtre et cinéma avant le parlant) », in *Théâtre et cinéma années vingt, une quête de la modernité*, tome I, Paris, L'Age d'homme, coll. « Théâtre années vingt », 1990.

BARNIER Martin, « Pratique du son électrique au théâtre et au cinéma, 1920-1940 », in LARRUE Jean-Marc, PISANO Giusy (sld.), *Les Archives de la mise en scène: Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq/université de Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2014, p. 25-42.

BRANGÉ M. , « Pourquoi le cinéma devrait-il parler », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009/2 (n° 4), p. 97-104.

BRINK Margo, « Interprétations cinématographiques de la *Princesse de Clèves* : du "cadavre exquis" à l'héroïne d'une nouvelle éthique », in BÖHM Roswitha, GREWE Andrea, ZIMMERMANN Margarete (sld.), *Siècle classique et cinéma contemporain*, Actes de la section V du V^e congrès de l'Association des Francoromanistes allemands Martin Luther-Universität Halle/Wittenberg, 26 au 29 septembre 2006, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2009, p. 113-125.

DUSSAIWOIR VINCENT, PISANO Giusy, « L'émergence de nouvelles techniques de mise en scène théâtrales et cinématographiques : archives 1896-1920 », in CHABROL M., KARSENTI T. (sld.), *op. cit.*, p. 79-94.

KONIGSON Elie, « Au théâtre du cinématographe, remarques sur le développement et l'implantation des lieux de spectacle à Paris vers 1914 », in AMIARD-CHEVREL (sld.), *op. cit.*, tome I.

LEUTRAT Jean-Louis, « Deux trains qui se croisent sans arrêt », in *Cinéma & littérature, le grand jeu*, De l'incidence éditeur, 2010.

OSTER Patricia, « La sémiotique du moi caché dans les transpositions filmiques de *La Princesse de Clèves* », in BÖHM R., GREWE A., ZIMMERMANN M. (sld.), *op. cit.*, p. 127-141.

PLOT Bernadette, « Théâtre ou cinéma ? Un enjeu culturel capital pour la première *Revue du cinéma* », in *Le Théâtre à l'écran*, Corlet/Télérama, 1999, p. 149-156.

SELLIER Genevève, « Henry Bernstein et le cinéma français des années 30 », in *Le Théâtre à l'écran*, p. 82-88.

« avant-propos », MEYER-PLANTUREUX C., SELLIER G. (sld.), *Représentations de l'Autre au théâtre et au cinéma, Double Jeu*, n° 5, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, p. 7-12.

SIROIS-TRAHANT Jean-Pierre, « Découpage mon beau souci. Réfractions de la lanterne magique et du théâtre féerique », in ALEXANDRE-BERGUES Pascale, LALIBERTE Martin (sld.), *Les Archives de la mise-en-scène : spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve d'Ascq/Université de Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2016.

VIVIANI Christian, « Bonheur du théâtre, Bonheur du cinéma », intervention dans le cadre du colloque consacré à Henry Bernstein à l'I.M.E.C., 9 novembre 2016, reprise dans JUAN M., MEYER-PLANTUREUX C. (sld.), *op. cit.*, p. 139-147.

WALL-ROMANA Christophe, introduction, *Cinempoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, Coll. « Verbal Arts : Studies in Poetics », 2013, p. 1-55.

3.7 Théorie du cinéma, esthétique

3.7.1 Ouvrages

ADORNO Theodor W., EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972.

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage* (2^e édition), Paris, Armand Colin, 2012.

AUMONT Jacques, *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2010

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films, 3^e édition entièrement refondue*, Paris, Armand Colin, 2015.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf (1976), 2011.

CHION M., *Un art sonore, le cinéma*, Paris, *Cahiers du cinéma* (Cinéma Essais), 2003.

DE BAECQUE A., CHEVALLIER Philippe (sld.), *Dictionnaire de la pensée au cinéma*, Paris, Quadrige/PUF, 2012.

PINEL Vincent et Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

RANCIÈRE Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011.

3.7.2 Articles et chapitres d'ouvrage

LIMOGES Jean-Marc, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », article extrait de sa thèse sur la mise en abyme et la réflexivité en littérature et au cinéma, repris pour le colloque *De l'autre côté du miroir : Translations, déplacements, adaptations*, Société des Études supérieures du Département d'Études françaises (la SESDEF) de l'Université de Toronto , 8 avril 2005. Disponible en ligne : http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/pages/2005/articles/limoges_2005.pdf.

« Mises en abyme cinématographiques », in FIANT Anthony, FRANGNE Pierre-Henry, MOUËLLIC Gilles, *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, p. 51-64.

3.7.3 Sites consultés

Séminaire « Du texte à l'image, de l'image au texte : histoire, théories et pratiques », 2012-2013. Un descriptif en est proposé à l'adresse suivante : <http://eriac.univ-rouen.fr/seminaire-texte-image/>

4. Autres domaines (philosophie, théorie littéraire, histoire, histoire de l'art...)

4.1 Ouvrages

ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991.

ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 2002.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », traduction de Michel Magnien, 1990.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, collection « tel Quel », 1977.

BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle*, tome II (1930-1958) [1991], Paris, Perrin, « tempus », 2009.

CORBIN Alain (sld.), *Histoire de la virilité, tome 2 : Le triomphe de la virilité. Le XIX^e*, Paris, Seuil, 2011.

COURTINE Jean-Jacques (sld.), *Histoire de la virilité, tome 3 : La virilité en crise*, Paris, Seuil, 2011.

DIXSAUT Monique, *Nietzsche, par-delà les antinomies*, Chatou, Les Editions de la Transparence, 2006.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard, « Pluriel », 2010 [1961].

HAZAREESINGH Sudhir, *Ce pays qui aime les idées. Histoire d'une passion française*, traduit de l'anglais par Marie-Anne de Béru, Paris, Flammarion, 2015.

HOFMAN Jean-Marc (sld.), *1914-1918 Le Patrimoine s'en-t-en guerre*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine/Norma Éditions, 2016.

THÉBAUD Françoise (sld.), *Histoire des femmes en Occident, tome V : Le XX^e siècle* (1992), Paris, Perrin, « Tempus », 2002.

4.2 Articles et chapitres d'ouvrages

BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] », *Communications*, n°16, 1970, Recherches rhétoriques, p. 172-223.

DEBONO Emmanuel, « Les années 1930 en France : le temps d'une radicalisation antisémite », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n°198, janvier 2013, p. 99-116.

FOUCART Jacques, « RUBENS Pierre Paul - (1577-1640) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pierre-paul-rubens/> (consulté le 25 mars 2018).

GOURNAY Aurélia, « De Don Juan aux Don Juanes : la séduction donjuanesque à l'épreuve de la féminisation du mythe » dans *MuseMedusa*, URL: http://musemedusa.com/dossier_2/aurelia_gournay/ (consulté le 10 février 2019).

HAZAREESINGH Sudhir, « La France croit qu'elle peut penser pour le monde entier », entretien conduit par Juliette Cerf, *Télérama*, 27/01/2016, n° 3446.

JEANNEREY Jean-Marcel, « Monnaies et mécanismes monétaires en France de 1878 à 1939 », *Observations et diagnostics économiques*, n° 24, juillet 1988, p. 5-53.

LETERRIER Sophie-Anne, « La Chanson de Malbrouck, de l'archive au signe », *Volume !* [En ligne], 2 : 2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, URL : <http://volume.revues.org/2211> (consulté le 25 octobre 2015).

LE VAILLANT Jean, « Biographie et roman chez Anatole France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n°19. p. 143-154. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1967_num_19_1_2338 (consulté le 26 juillet 2018).

TOURNÈS Ludovic, « L'américanisation de la culture française ou la rencontre d'un modèle culturel conquérant et d'un pays au seuil de la modernité », *Historiens/Géographes*, n° 358, juillet-août 1997, p. 65-79.

INDEX DES OEUVRES

Ne sont indexées que les œuvres écrites et/ou réalisées par Marcel Achard.

- A Shot in the Dark.....103, 294, 361, 574, 609
- Adam 45-47, 57, 79, 97, 119-121, 131, 139, 143, 147, 150, 252, 256, 262, 287, 324, 332, 364, 412, 461, 515-517, 544, 571, 588, 592, 596
- Auprès de ma blonde. .47, 50, 52, 60, 79, 80, 88, 90, 96, 98-100, 105, 110, 116, 119-121, 305, 306, 365, 377, 380, 419, 422, 427, 498, 537, 570, 582, 586, 596
- Capitaine Bernheim.....326, 442, 460, 495, 576, 602
- Ce siècle a cinquante ans.....302, 608
- Celui qui vivait sa mort.....19, 40, 50, 63, 88, 90, 91, 140, 377, 435, 595
- Ceux du Tchad.....302, 377, 395, 409, 410, 429, 432, 537, 538, 553, 582, 590, 607
- Colinette.....78, 79, 91, 122, 437, 454, 500, 530, 531, 535, 595, 596, 611, 619
- Domino6, 10, 26, 27, 38, 42, 53, 56, 64-67, 73-75, 77, 78, 83, 85, 90, 91, 95, 96, 98-102, 106, 107, 112, 113, 119, 122, 138-157, 183, 233, 236, 253, 267, 287, 297, 314, 323, 327, 334, 338, 342, 344, 360, 361, 368, 369, 380-382, 388, 405, 431, 437, 482, 505, 507, 537, 544, 562, 568-571, 574, 580, 587, 589, 592, 596, 607
- Escapade.....59, 335, 562-564, 604, 608
- Eugène le Mystérieux.....61, 99
- Félicie Nanteuil.....2, 5, 8, 14, 26, 28, 41, 47, 69, 241, 262, 295, 306, 309, 330, 333, 361, 364, 366, 377, 391, 433, 438, 447, 450, 459, 460, 469, 471, 472, 479, 480, 483, 484, 487-489, 495, 529-531, 535, 572, 575-577, 581, 583, 585, 586, 591, 604, 607, 650
- Folies Bergère.....333, 605
- Folies-Bergère.....18, 30, 73, 177, 188, 221, 288, 358, 382, 569
- Gribouille....3, 5, 7, 8, 26, 59, 86, 100, 114, 142, 150, 156, 175, 183, 200, 219, 300, 323, 324, 328-330, 333, 334, 352, 354, 356, 359, 360, 363, 370, 380-382, 388, 389, 391-395, 432, 451, 456-458, 464-470, 478, 488, 489, 494, 495, 508, 511, 513, 514, 518, 521, 528, 529, 539, 572, 575, 576, 578, 580, 581, 584, 585, 587, 592, 598, 603, 606, 607, 609, 616, 617
- Gugusse.....114, 115, 120, 517, 585, 597

Hommage à Charlie Chaplin.....	326, 602
Je ne vous aime pas. 1, 10, 36, 52, 67, 68, 70, 78, 83, 84, 91, 96, 100, 132, 137, 236, 306, 422, 500, 595	
Jean de la Lune..3, 4, 7, 9, 13, 18, 19, 23, 35, 38, 40, 47, 50, 52, 62, 65, 71, 77, 88, 91, 93, 95, 109-112, 115, 119-122, 147, 150, 183, 184, 200, 201, 216, 221-231, 234, 237-242, 247, 248, 250, 251, 267, 269, 275, 297, 301-303, 305, 306, 323, 326, 333, 338, 346, 352, 358, 360, 363, 364, 380, 381, 434, 437, 448, 454, 463, 465, 498, 500, 501, 503-505, 507, 511-516, 528, 534, 537, 538, 543, 544, 566, 570, 572, 575-577, 580, 583-586, 589, 592, 595, 596, 602, 605, 608, 617, 650	
L'Alibi....8, 59, 71, 150, 183, 219, 323, 324, 329-333, 335, 350, 359, 360, 363, 366, 380, 382, 383, 388, 389, 391, 392, 395, 398, 401, 469, 528, 532, 544, 551, 562, 572, 577, 579, 581, 582, 591, 603, 606, 607, 616	
L'Arlésienne...114, 121, 185, 203, 338, 360, 377, 392, 404, 456-458, 471, 472, 489, 529, 530, 581, 585, 586, 607	
L'Idiote.59, 60, 78, 79, 98-100, 102-105, 111-115, 120, 133, 138, 294, 361, 570, 574, 596, 609	
L'Étrange Monsieur Victor.....2, 3, 17, 23, 26, 28, 72, 108, 114, 123, 333, 335, 336, 357, 359, 366, 369, 370, 382, 392, 439, 456-458, 489, 513, 520, 527-529, 570, 578, 581, 585, 588, 592, 603, 606, 618, 650	
La Bagatelle.....	96, 98-100, 102, 120, 121, 596
La Belle Aventure.....	330, 333, 471, 495, 529-531, 585, 586, 607
La Belle Marinière.....76, 77, 79, 82, 84, 91, 106, 112, 120, 121, 156, 192, 193, 267, 269, 271-275, 295, 298, 324, 339, 358, 380-382, 454, 482, 501, 504, 507, 508, 513, 518, 521, 537, 546, 568-570, 575, 580, 584, 585, 587, 590, 591, 595, 596, 602, 605, 615, 618, 619	
La Femme en blanc.....17, 56, 59, 78-81, 87, 89, 91, 95, 97, 100, 116, 118-120, 122, 134, 135, 137, 147, 259, 312, 362, 421, 422, 443, 500, 537, 569-571, 587, 592, 596	
La Femme et le Pantin. .7, 8, 203, 214, 326, 361, 389, 391, 409, 439, 498, 563, 564, 566, 577, 582, 586, 599, 604, 609	
La Femme silencieuse.....	64, 122, 124, 140, 595
La Garçonne.....	377, 391, 500, 501, 508, 531, 563-566, 576, 577, 581, 586, 604, 608, 610
La Neuf-cent-quatre-vingt-dix-neuvième femme.....	597
La P'tite Lili.....	53, 56, 59, 61, 79, 90, 91, 122, 571, 596
La Polka des lampions.....	61, 517, 585

La Sainte Russie.....4, 7, 14, 37, 43, 54, 392, 402, 403, 432, 572, 576, 578
 La Valse de Paris....3, 16, 29, 53, 61, 69, 70, 196, 295, 297, 298, 305, 307-311, 313, 314, 317,
 319-321, 337, 361, 362, 366, 377, 379, 380, 388, 391, 433, 447, 451, 464, 483, 487, 498, 501,
 538, 539, 576, 577, 580-582, 590-592, 603, 604, 608, 624, 650
 La Veuve joyeuse. .3, 17, 18, 61, 72, 80, 87, 177, 183, 188, 196, 212, 221, 246, 272, 277, 280,
 281, 283-285, 287-290, 292, 293, 314, 320, 333, 334, 358, 366, 382, 397, 463, 551, 559, 589,
 602, 605, 624, 650
 La Vie est belle.....16, 54, 78, 79, 82, 85, 90, 91, 130, 140, 239, 241, 243, 245, 246, 248, 252,
 257, 277, 285, 338, 369, 380, 381, 438, 517, 569, 574, 580, 585, 595, 596
 Le Corsaire. 3, 10, 20, 37, 38, 42, 43, 45, 50, 56, 60, 64, 65, 67-70, 78-80, 85, 89, 91, 95, 116,
 118-120, 122, 132, 140, 156, 175, 206, 212-214, 241, 246, 295, 309, 333, 360, 377, 380, 381,
 395, 396, 402, 403, 442, 445, 446, 449, 450, 452, 454, 460, 464, 469, 470, 480, 483, 488, 495,
 500, 513, 569-571, 576, 577, 580, 581, 583, 596, 603, 606
 Le Déserteur..195, 359, 361, 366, 377, 379, 409, 410, 413, 419, 422, 487, 489, 499, 513, 581,
 582, 584, 585, 590, 603, 606, 650
 Le Joueur d'échecs.....10, 14, 17, 123, 124, 127, 128, 171, 569, 571, 576, 595, 610
 Le Kidnapper.....3, 328, 603
 Le Mal d'amour...39, 56, 65, 67, 74, 76, 78-80, 89-91, 100, 116, 118, 120, 377, 422, 441, 454,
 569, 570, 576, 596
 Le Messenger...212, 333, 337, 339, 341, 348, 350-352, 357, 363, 364, 366, 389, 395, 396, 427,
 513, 514, 585, 603, 606, 609
 Le Moulin de la galette.....49, 50, 53, 79, 90, 91, 110, 111, 120, 122, 131, 312, 454, 596
 Le Paquebot partira à midi.....199, 299, 333, 335, 358, 359, 460, 463, 575, 602
 Le Pays d'où je viens.....335, 337, 361, 367, 382, 562, 563, 586, 604, 608
 Le Rendez-vous.....111, 131, 397, 596
 Les Amours célèbres.....323, 361, 609
 Les Compagnons de la Marjolaine.....59, 78, 79, 133, 312, 454, 596
 Les Deux Timides.....607
 Les Petites du quai aux Fleurs 361, 366, 406, 488-490, 494, 495, 529, 530, 585, 586, 588, 591,
 592, 604, 607, 616, 619
 Les Sourires inutiles.....58, 120, 447, 538, 539, 545, 596
 Lunegarde.....114, 154, 155, 302, 360, 361, 366, 488, 529, 552, 571, 586, 607, 609

Machin-Chouette.....54, 91, 119, 597

Madame De.... .1, 2, 4, 6, 17, 26-29, 39, 52, 61, 67, 74-76, 84-86, 90, 114, 184, 203, 259, 260, 297, 326, 333, 336, 361, 362, 364, 366, 367, 377, 391, 400, 401, 432, 438, 439, 487, 489, 498, 513, 538-543, 546-550, 552, 554, 557, 560-562, 567, 569, 570, 579, 581, 583, 585-592, 604, 608, 625, 627, 650

Mademoiselle de Panama.....119, 120, 142, 156, 344, 404, 421, 422, 430, 471, 472, 531, 596

Mademoiselle Docteur.....203, 323, 333, 600, 602, 606

Mademoiselle X....59, 69, 70, 150, 241, 295, 302, 306, 309, 360, 450, 454, 487, 576, 578, 607

Malborough s'en va t-en guerre 19, 36, 44, 50-52, 76, 79, 90, 91, 100, 120, 134, 140, 156, 298, 306, 391, 403, 430, 442, 517, 576, 585, 595

Mam'zelle Nitouche. .4, 16, 61, 70, 74, 199, 323, 333, 337, 377, 382, 433, 548, 561, 562, 569, 579, 592, 604, 608

Mayerling...61, 85, 108, 184, 203, 216-219, 357, 359, 366, 377, 424, 474, 513, 542, 577, 581, 589, 599, 605, 617

Mistigri.18, 50, 67, 68, 76, 79, 91, 111, 131, 245, 247-251, 287, 298, 326, 358, 380, 501, 504, 528, 575, 580, 584, 587, 596, 605, 615

Monsieur La Souris. .150, 360, 367-371, 381, 391, 456-458, 529, 578, 585, 591, 603, 607, 610

Naples au baiser de feu.....184, 333, 334, 357, 359, 455, 603, 606

Noix de coco.3, 43, 67, 78, 82, 98-100, 102, 105, 106, 110, 111, 113, 116, 120, 131, 147, 287, 360, 380, 382, 384, 396, 397, 455-457, 500, 520, 569, 570, 580, 581, 592, 606

Nous irons à Valparaiso....59, 78, 79, 98-100, 102, 105, 106, 114, 115, 119, 538, 539, 570, 596

Orage.....114, 146, 175, 183, 192, 205, 219, 324, 333, 335, 338, 341, 347, 349, 352, 355, 359, 363, 364, 366, 380, 388, 392, 395, 408, 464, 468, 469, 489, 495, 507-509, 513, 514, 528, 539, 544, 546, 551, 563, 570, 574, 584, 585, 603, 606, 608, 616-619

Parade en sept nuits.....403, 404, 456, 470, 530, 532, 535, 538, 571, 583, 586, 606

Patate.....34, 59, 60, 78, 79, 91, 96, 100, 119, 127, 138, 249, 361, 596, 609

Pétrus.....59, 79, 90, 91, 100, 302, 334, 361, 404, 470-472, 488, 489, 596, 604, 606, 607

Que les hommes sont bêtes.....150, 307, 335, 336, 562, 563, 604, 608

Savez-vous planter les choux.....50, 111, 116, 120, 121, 537, 585, 596

Scènes de ménage.....75, 132, 499, 562, 608

Sophie et le Crime.....150, 361, 562, 563, 571, 608

Tartruffe.....58, 59, 595

Un souffle de vie.....	324, 579, 605
Une balle perdue.....	79, 100, 120, 595
Une étoile disparaît. 59, 150, 212, 213, 248, 260, 265, 267, 275, 284, 295, 298, 299, 306, 333, 358, 360, 380, 433, 442, 460, 483, 484, 495, 576-578, 583, 587, 602, 605, 619	
Une nuit à l'hôtel...248, 251, 253, 259, 260, 263, 267, 298, 299, 333, 358, 389, 542, 572, 587, 605	
Untel père et fils. .60, 86, 88, 121, 156, 305, 306, 333, 336, 359, 362, 365, 377, 379, 380, 389, 392, 395, 403, 409, 410, 419, 420, 432, 456, 457, 499, 512, 529, 581, 582, 603, 606	
Voulez-vous jouer avec Moâ ? 14, 17, 19, 34, 36, 38, 40, 44, 49, 50, 63, 65, 76, 78, 79, 84, 91, 120, 121, 132, 171, 298, 303, 306, 388, 533, 535, 569, 595	

INDEX DES NOMS PROPRES

Ne sont indexées que les personnalités qui ont influencé Marcel Achard et/ou lui sont contemporaines.

A

- ABBADIE D'ARRAST (Henri/Harry d') 242-246, 252, 290, 295, 459, 574, 578, 624
ACHARD (Juliette) 4, 33, 40, 46, 58, 67, 86-91, 230, 240, 245-246, 288, 291, 404, 469, 517, 634
ACHARD (Simone) 164
ADAMOV (Arthur) 58, 78, 129, 571
AIMOS 412, 514
ALEKAN (Henri) 492
ALEXANDER (Curt) 474, 485
ALFA (Michèle) 449
ALLÉGRET (Marc) 1, 3-5, 8, 16, 18, 25-26, 28-29, 41, 43, 45-48, 70, 74, 134, 175, 183, 198-200, 218-219, 252, 300-301, 321, 323-324, 333-335, 337, 340, 348, 352, 354, 359-361, 365-366, 395, 405, 426, 433, 438, 444, 448-449, 454, 457-465, 467-475, 477-478, 480, 483-484, 486, 488-489, 491-492, 494, 499, 508, 520, 530-533, 536-538, 562, 567-568, 575, 577-579, 581, 583-584, 586-587, 590-592, 603-604, 606-608, 610, 615, 623-624
ANDERSON (Maxwell) 59, 397, 633
ANNENKOV (Georges) 542, 614
ANOUILH (Jean) 34, 58, 62, 65, 81, 91, 109-110, 129, 382, 541, 570, 581
ANTOINE (André) 16, 19, 21, 23, 37, 105, 147, 163-164, 169, 194, 329, 379, 426, 484, 545, 615, 620
ARISTOTE 9-10, 97, 103, 110, 118, 320, 365, 587, 633
AUDRY (Jacqueline) 25, 564, 566, 608
AUMONT (Jean-Pierre) 342, 344, 359, 412, 415, 503, 512-513, 585, 631-632
AURENCHE (Jean) 27, 129, 150, 152, 156, 200, 324, 326, 336, 357, 361-362, 372, 409, 412, 439, 489, 494, 571, 588, 605, 607, 609, 614
AURIC (Georges) 52, 123, 125, 345, 469
AYMÉ (Marcel) 190, 197, 330

B

- BARDOT (Brigitte) 25, 409, 454, 562
BARRAULT (Jean-Louis) 352, 452, 532
BÉCAUD (Gilbert) 562
BECQUE (Henry) 58, 75, 609
BELL (Marie) 222, 382
BENOÎT (Pierre) 607
BERNARD (Raymond) 123, 126-127, 410, 412, 421
BERNARD (Tristan) 131, 144, 247, 308, 368, 597
BERNSTEIN (Henry) . 18, 20, 34, 46-47, 57-59, 62, 75, 78, 93, 109, 116, 119, 134, 142, 145, 147, 170, 180, 183, 191-193, 197, 203, 219, 232, 265, 314, 324, 338-342, 345, 347-348, 351,

354, 356-357, 359, 363, 366, 380, 389, 391, 395, 409, 498, 517, 541, 569-570, 574, 583, 590-592, 598, 601, 606, 608-609, 611-613, 631

BILLON (Pierre) 69, 450, 607-608

BLANCHAR (Pierre) 405, 458, 521

BLIER (Bernard) 421, 491

BOISROND (Michel) 323, 361, 609

BOST (Pierre) 129, 182, 200-202, 224, 366, 410, 448, 459, 467, 494, 573, 577, 588, 615

BOURDET (Edouard) 45, 56, 224, 240, 541

BOVY (Berthe) 412-413, 416

BOYER (Charles) .. 43, 165, 184, 292, 351, 353, 355-356, 359, 380, 400, 446, 449, 452, 455, 508, 512-513, 542, 574, 577, 584-585, 598, 606, 608

C

CANUDO (Ricciotto) 15, 17, 122, 161-163, 166, 170, 178, 573, 616

CARNÉ (Marcel) . 2, 24, 202, 218, 337, 354, 360-361, 369, 378, 447-448, 459, 562-563, 578-579, 586, 608

CHAPLIN (Charles) 5, 12, 48-50, 53-55, 62, 161, 195, 203, 205, 241-242, 276, 292-294, 298, 315, 326, 517, 571, 573-574, 576, 585, 602

CHAYEFISKY (Paddy) 59, 440

CHENAL (Pierre) ... 71, 183, 190, 218-219, 330, 332, 360, 366, 382, 385-386, 388, 395, 432, 448, 577, 583, 606, 623

CHEVALIER (Maurice) .. 73, 212, 214, 241, 243-246, 249-250, 259, 277, 281, 285-290, 295, 441, 517, 574, 597

CHOUX (Jean) 4, 71, 200, 227-230, 235, 304, 516, 572, 605, 624

CLAIR (René) 4, 14, 127, 179, 181, 216, 218, 223, 226-228, 251-252, 259, 276, 298, 459, 545, 572, 576, 578

COCTEAU (Jean) 13, 18-19, 44, 58, 81, 121, 131, 179, 199, 305, 348, 368, 406, 408, 579, 581

COLETTE 22, 56, 445, 462, 544, 575, 592

COMPANÉEZ (Jacques) 382, 385, 388, 412, 606

COPEAU (Jacques) 14, 20, 35, 37, 39, 41, 44, 147, 203, 451, 612, 621

CORNEILLE (Pierre) 58, 93, 98, 103, 118, 208, 297, 365, 372, 540, 609

COURTELIN (Georges) 58, 75-76, 93, 109, 132, 499, 568, 608-609

COWARD (Noël) 53, 60

CRAWSHAY-WILLIAMS (Eliot) 251, 605

D

DALIO (Marcel) 214, 394-395

DARRIEUX (Danièle) 61, 75, 184, 305, 400, 531, 538, 540, 542-544, 549, 588, 627-628

DAUDET (Alphonse) 114, 121, 185, 607

DAUPHIN (Claude) 475, 480, 486, 531

DAVEN (André) 43, 299, 449-450, 464, 575-577

DE SICA (Vittorio) 400

DEBAR (Andrée) 562, 564

DEBUSSY (Claude) 50

DELLUC (Louis) 16, 161-162, 164, 166-168, 170, 172-175, 178, 573, 618

DELMONT (Edouard) 412

DERÉAN (Rosine) 275, 507

DEUTSCHMEISTER (Henry) 438, 544, 562

DIETRICH (Marlène) 196, 212, 214, 240-241, 265, 353-354, 387, 454-455, 578

DULLIN (Charles) 10, 19-20, 35, 37-41, 43, 49, 56-57, 63-64, 66-67, 88, 118, 122-126, 128, 137, 147, 169, 195, 203, 222, 365, 434-435, 451, 461, 567-568, 571, 577, 612, 616

DUMAS (Alexandre) 36, 58, 87, 89, 103, 441

DUPUY-MAZUEL (Henry) 41, 123, 610

DURAN (Michel) 182, 185, 192, 611, 616

DUVIVIER (Julien) 12, 73, 88, 189-190, 196, 200, 203, 217-218, 227, 251, 337, 359-361, 391, 409, 421, 424, 428-429, 438-439, 459, 484, 537, 578, 582-583, 589, 606, 609

E

EDWARDS (Blake) 103-104, 295, 361, 574, 609

EMMANUEL (Jacques) 447, 608

F

FERNANDEL 3-4, 74, 324, 327, 337, 358, 457, 561, 603

FEYDEAU (Georges) 93, 109-111, 116, 120, 226, 315, 568

FRANCE (Anatole) 18, 70, 361, 364, 469, 472, 474, 478, 482, 485, 495, 575, 607, 634

FRESNAY (Pierre) 305-306, 451, 458, 577, 602

G

GABIN (Jean) 273, 275, 295, 339, 344, 346, 389, 454, 504, 509, 512-513, 578, 585, 627

GANCE (Abel) .. 16, 22, 123, 167-168, 174-175, 184-185, 198, 205, 216, 222, 308-309, 412, 422, 440, 573, 622, 625

GARBO (Greta) 212, 240, 286, 292, 455, 578

GIDE (André) 5, 16, 18, 43, 45-48, 58, 183, 224, 301, 461, 463, 469, 473, 483, 489, 491, 508, 516, 568, 572, 575, 592, 610, 615, 623-624

GIL (Gilbert) 469

GIRAUDOUX (Jean) 20, 24, 35, 43-45, 62, 65, 67, 81, 91, 421, 461, 541, 568, 579, 582, 592, 610, 613

GRAVEY (Fernand) 564

GRÉMILLON (Jean) 1-2, 4, 7-8, 17-18, 22, 25-26, 72, 123, 217-218, 226-227, 251, 321, 335-337, 354, 359-360, 366, 378, 426, 432, 439-440, 457-458, 460-461, 487, 494, 498-499, 520-522, 525, 528, 532, 567, 577-579, 583, 587, 589-590, 592, 603, 606, 623-624

GUITRY (Sacha) 4, 13, 19-20, 24, 52, 58, 71, 109, 144, 168, 172, 175, 180, 185-187, 190, 192-193, 201, 207, 217, 219-220, 226, 276, 299, 359-360, 367, 382, 395, 406, 417, 423, 451, 461-462, 570, 573, 575-576, 581, 592, 610, 616, 624

H

HOLT (Jany) 384-385, 387, 468, 582

I

IONESCO (Eugène) 35, 58-59, 78, 129

J

JAMMES (Francis) 532-533, 606

JEANSON (Henri) 2, 4, 18-19, 21, 23, 25-26, 28, 71-72, 89, 92, 123, 129, 166-167, 179-184, 200-205, 214, 216-217, 219, 223-224, 227, 240, 244, 272, 293, 366, 369, 404, 410, 421, 436, 440-441, 448, 455-456, 462, 473, 478, 484, 517, 521, 572-573, 575-577, 591, 606, 614, 616

JONSON (Ben) 122, 338

JOUVET (Louis) ... 3, 14, 19-20, 35, 37-38, 41-45, 53-54, 62, 69, 80, 111, 118, 122, 134, 137-138, 147-150, 152, 203, 222, 227, 273, 332, 382, 384-386, 419, 421, 427, 434-435, 451-452, 454-455, 470, 532, 568, 571, 577, 582, 592, 612, 628

JOYEUX (Odette) 494

K

KAUFMAN (Georges) 60-61, 105

KESSEL (Joseph) 184, 191, 216, 605

L

LACHMAN (Harry) 249, 251, 267, 272, 275-276, 295, 298, 300, 459, 575, 605, 615

LACOMBE (Georges) 150, 368, 458, 607

LAROCHE (Pierre) 566, 586

LEFEBVRE (René) 227, 229

L'HERBIER (Marcel) 22, 71, 166-168, 170, 179, 191-193, 225-226, 260, 264, 339, 440, 531-532, 617, 625

LITVAK (Anatole) .. 23, 61, 184, 204, 292, 294, 323, 333, 366, 448, 465, 542, 577, 590, 605, 607

LOUÏS (Pierre) 203, 391, 609

LUBITSCH (Ernst) 1, 7-8, 17, 22, 61, 71-72, 81, 152, 154, 166, 169, 188, 196, 203-204, 212, 220-221, 244, 246, 252, 259-260, 276-278, 281, 284-285, 288, 290, 293, 295-296, 299, 306, 312, 315, 337, 351, 378, 382, 397, 422, 442, 459-460, 465, 472, 499, 536, 559, 567, 573-574, 576, 578, 587, 605, 614, 623-625

LUCHAIRE (Corinne) 410, 412-413, 418, 513

LUGNÉ-POE (Aurélien) 19-20, 35, 37-38

LUGUET (André) 487

LUSTIG (Jan/H.G.) .. 5, 198-199, 252, 300, 333, 335, 337, 348, 395, 444, 457, 463-465, 469, 575, 579, 606

M

MACDONALD (Jeanette) 277

MARAIS (Jean) 429-430

MARGUERITTE (Victor) 508, 564, 566, 608, 610

MARIVAUX (Pierre Carlet de) .. 49, 58, 64, 111, 140, 145, 236, 272-273, 381, 447, 491, 538-539, 568-569

MERCOURI (Melina) 4, 88, 90, 312, 397, 454, 545

MITTLER (Leo) 252, 298, 605

MOGUY (Léonide) 195, 218, 321, 337, 366, 410, 418-419, 426, 432, 487, 587, 592, 606

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, dit) 10, 27, 44, 47-48, 58-60, 76, 89, 92-93, 98, 103, 130, 181, 208, 315, 365, 396, 473, 478, 567-569, 602, 610

MORGAN (Michèle) 100, 114, 348, 351-352, 354-356, 359, 392, 408, 422, 454, 467-469, 507-508, 530-532, 539, 574, 578, 584, 587, 617, 628

MORIZOT (Jean) 164, 172-173, 184, 187, 219, 578, 617

MORLAY (Gaby) 114, 134-135, 137, 265, 292, 346, 389, 463

MUSSET (Alfred de) 27, 41, 54, 58, 64-65, 77, 81, 83-84, 87, 92-93, 95, 120, 140, 171, 208, 236, 267, 272-273, 381, 568-570, 610

N

NARDY (Auguste) 164, 167, 170, 617

NAT (Lucien) 423

NATANSON (Jacques) 61, 74, 217, 223, 272, 333, 439, 541, 592

O

OBERON (Merle) 286, 289

OFFENBACH (Jacques) 16, 61, 69, 297, 305-309, 311-319, 325-326, 361, 366, 501, 539

OPHULS (Max) 1-2, 4, 7-8, 12, 14, 16-17, 22, 25-26, 28, 42, 61, 74-75, 86, 90, 129, 169, 180, 184, 202, 221, 259-260, 319-321, 323, 333, 336-337, 361, 365-366, 377-378, 400-401, 424, 431-432, 438-439, 448, 454, 460, 464, 474, 487, 498-499, 513, 535, 539-546, 548-549,

553-554, 559, 562, 567, 577-579, 583, 585, 587-590, 592, 604, 608, 614, 618, 623-625, 627-628	
OZEP (Fedor)	194, 202, 330
OZERAY (Madeleine)	42-43, 45, 80, 451
P	
PAGNOL (Marcel) 2, 9, 13, 18-19, 21, 24, 66, 72, 89, 179-183, 185, 187, 190, 192-193, 196, 201, 204-205, 207, 209, 217, 219-221, 224, 226-228, 247, 260, 276, 298-299, 320, 330, 333, 348, 359-360, 367, 370, 417, 440, 456-458, 462, 541, 572-573, 575-576, 578, 610, 614, 616, 618, 623-625	
PALEY (Nathalie)	286, 289
PAROLA (Danièle)	279
PASCAL (Gisèle)	454, 472, 529
PASSEUR (Steve) . 21, 23, 89, 93, 101, 142, 179-180, 183, 223-224, 240, 244, 439-440, 517, 521, 572, 592, 611, 618	
PEYRET-CHAPPUIS (Charles de)	473-475, 478, 480-481, 488, 575, 604
PICK (Lupu)	177
PIRANDELLO (Luigi) . 10, 13-14, 16-17, 19, 23, 36-37, 54, 58, 62-67, 69-75, 77, 81, 93, 95, 118, 125, 140-141, 151, 161, 171, 286, 311, 348, 382, 422, 433, 436, 452, 478, 543-544, 567, 569-570, 575, 587, 610, 612-613, 629	
PITOEFF (Georges)	63, 72
PLOQUIN (Raoul)	329, 458, 521
PRÉJEAN (Albert)	382, 384-385, 582
PRESLE (Micheline)	454, 470-471, 475, 483, 486, 530-533, 535, 578, 586, 611, 618-619
PRÉVERT (Jacques) 2, 24, 27, 217, 345, 347, 354, 356-357, 359-362, 366, 369, 371, 448, 459, 494, 563, 591, 626	
PRIM (Suzy)	184, 419, 542
PRINTEMPS (Yvonne)	305-306, 316, 451
R	
RACINE (Jean)	10, 58, 92, 98, 130, 181, 192, 208, 297, 348, 482, 491, 540
RAIMU (Jules) 2, 5, 28, 100, 185, 335, 359, 369-370, 381, 392-395, 405, 419, 423-424, 426, 451-452, 456-458, 467-470, 488, 508, 513, 518, 520-522, 529, 536, 578, 581, 584-585, 587, 591-592	
RAPHAELSON (Samson)	221, 277-278, 281, 605, 614
REINHARDT (Max)	38, 74, 194-195, 243, 436
RENAUD (Madeleine) . 227, 229, 250, 272, 275, 458, 501-502, 504, 507, 521, 530-531, 584, 615	
RENOIR (Jean) ... 12, 24, 148, 165-166, 196-198, 200-201, 203-206, 217-219, 226-227, 235, 319, 359, 378-379, 423, 438, 448, 459, 573, 578, 614, 623	
RICHEBÉ (Roger)	150, 154, 156, 301, 336, 404-405, 562, 607-608
ROMANCE (Viviane)	116, 118, 207, 222, 521, 601
ROMÉE (Marcelle)	260
ROULEAU (Raymond)	337, 339-341, 389, 606
S	
SAINT-CYR (René)	470
SALACROU (Armand)	43, 62, 65, 119, 408-409
SAVOIR (Alfred)	166-167, 180, 182, 192-193, 222, 247-251, 573, 598, 600, 618
SCIZE (Pierre)	39, 164, 166-167, 172-174, 182, 184, 219, 222, 298, 578, 611, 618
SCRIBE (Eugène)	98, 110, 320

SHAW (Georges-Bernard)	60
SIMENON (Georges)	33, 150, 295, 368-369, 371, 382, 391, 591, 607, 610
SIMON (Michel) 19, 68, 72, 111, 137, 222, 226-230, 235, 237, 295, 304, 451, 454, 456, 515-516, 572, 578, 627	
SJÖSTRÖM (Victor)	167, 169, 171, 175, 180, 220, 573
SPAAK (Charles) ...	203, 217, 355, 359, 392, 397, 421-422, 457, 459, 462, 520-522, 528, 606
STRADLING (Harry)	264-265
SUE (Eugène)	59, 99, 101
T	
TESSIER (Valentine)	111
THIRARD (Armand)	300, 351, 511
TUAL (Denise)	301-302, 305, 608
V	
VAJDA (Ernest)	221, 277-278, 605
VALENTIN (Albert)	268, 355, 457, 504, 520, 528, 531, 606, 608-609
VAN PARYS (Georges)	61, 303, 562
VILAR (Jean)	20, 35, 611
VILMORIN (Louise de) 1, 18, 58, 76, 362, 364, 400, 539, 544-546, 549, 552, 588, 590, 602, 608, 610	
VON STROHEIM (Erich)	249, 359, 382, 384, 401
W	
WADEMANT (Annette)	540-541, 544-545, 549, 554, 589, 608
WYLER (William)	196-197, 260
Z	
ZANUCK (Daryl)	212, 214, 287
ZIMMER (Bernard)	12, 35, 42, 217, 405, 455, 620-621, 625

RÉSUMÉ

Marcel Achard rencontre d'abord le succès comme dramaturge, à partir des années 1920, avant d'entamer une longue carrière dans l'industrie cinématographique, puis de tomber dans un relatif oubli. Cette thèse retrace son parcours de réalisateur, ambitionnant de participer à la création d'un musical français (*La Valse de Paris* (1950)), ainsi que la genèse et les enjeux des films à l'écriture desquels il a collaboré. Plusieurs d'entre eux constituent des jalons essentiels dans l'histoire du cinéma : *Jean de la Lune* (1931), *La Veuve joyeuse* (1934), *L'Étrange Monsieur Victor* (1938), *Le Déserteur* (1939), *Félicie Nanteuil* (1942-1945) ou *Madame de...* (1953). En s'appuyant sur l'exploration de plusieurs fonds d'archive, plus particulièrement le fonds Achard déposé à la BnF, et sur les trente-huit films actuellement disponibles, elle examine le rôle joué par cet auteur-relais occupant le plus souvent une position intermédiaire (critique, co-réalisateur, adaptateur ou dialoguiste) au sein d'un territoire traversé de tensions historiques, génétiques et esthétiques.

L'absence de toute étude approfondie de son activité dramatique impose de commencer par un rappel des caractéristiques et de la démarche du dramaturge, dont l'écriture est déjà tournée vers le cinéma, repoussoir ou tentation. Après avoir tenté de cerner le discours du critique cinématographique – le plus souvent instable tant sa conception du cinéma, du dialogue cinématographique ou de l'auctorialité varie en fonction du contexte et des œuvres auxquelles il s'applique –, je retrace le parcours ambitieux d'Achard au sein de l'appareil de production cinématographique, entre la France, Berlin, et Hollywood. Enfin, j'examine la manière dont émergent des représentations nationales, auctoriales et genrées au sein des scénarios et des films, dans le cadre d'un processus complexe et collectif. La part prise par Achard au cours de celui-ci demeure variable, voire difficile à discerner, mais parfois essentielle pour le pire (les inflexions réactionnaires ou un stéréotypage sans nuance) ou pour le meilleur (la complexité des représentations et des sentiments, une connaissance approfondie des potentialités du dialogue cinématographique).

MOTS CLÉS

Théâtre et cinéma – visuel et verbal – film musical – Hollywood – cinéma français des années trente à cinquante – archives – critique cinématographique – scénariste-dialoguiste – adaptation – auteur – genèse – représentations

ABSTRACT

From the 1920s, Marcel Achard produced successful dramatic works and then established a long cinematographic career, before falling into relative obscurity. This thesis investigates not only his activity as an director ambitious to create a french musical (*La Valse de Paris/The Paris Waltz* (1950)), but also the genesis and objectives of several films constituting important milestones in the history of cinema : *Jean de la Lune* (1931), *La Veuve joyeuse/The Merry Widow* (1934), *L'Étrange Monsieur Victor/The Strange Monsieur Victor* (1938), *Le Déserteur/The Deserter* (1939), *Félicie Nanteuil/Twilight* (1942-1945) ou *Madame de.../The Earrings of Madame De...* (1953). It is based on the exploration of several archive collections, more particularly the Achard archives deposited at the BnF, and thirty-eight films currently available. It examines the rôle played by this « author-relay », typically occupying an intermediate position (i.e. critic, co-director, adapter or dialoguist) operating within a creative territory shaped by historical, genetic and aesthetic contradictions.

The absence of any in-depth study of its dramatic activity makes it necessary to start with a reminder of the playwright's characteristics and approach, in order to envisage the way in which theatrical writing can be adopted by cinema (foil or temptation). In addition, this study tries to define the unstable discourse of the film critic : his conceptions of cinema, cinematographic dialogue and authorship vary according to the context and the works to which it applies. It then retraces the ambitious course of Achard in the film production industry, working in France, Berlin and Hollywood. Finally, it examines the way in which national, authoritative and gendered representations emerge within scenarios and films. This is in the context of a complex and collective process, in which Achard's contribution remains variable and sometimes difficult to discern. However, this variable contribution can be essential for the film ; for the worst (reactionary inflexions or stereotyping without nuance), or for the best (the complexity of representations and feelings, a thorough knowledge of the potentialities of cinematographic dialogue).

KEYWORDS

Theater and cinema - visual and verbal - musical film - Hollywood - French cinema from the thirties to the fifties - archives - film critic - scriptwriter-dialogist - adaptation - author - genesis – representations