



**HAL**  
open science

# Le cinéma comme art du conflit : l'exemple de Marcel Achard

Nicolas Boscher

► **To cite this version:**

Nicolas Boscher. Le cinéma comme art du conflit : l'exemple de Marcel Achard. Journée d'étude CEAC - Quel(s) scénario(s) pour quelles approche(s) du cinéma?, Manon Billaut; Mélissa Gignac, Mar 2016, Lille, France. [13 p.]. hal-01915531

**HAL Id: hal-01915531**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-01915531>**

Submitted on 14 Nov 2018

**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.

## LE CINÉMA COMME ART DU CONFLIT : L'EXEMPLE DE MARCEL ACHARD

Nicolas Boscher

La notion de conflit peut étonner s'agissant de Marcel Achard, réputé pour son affabilité, d'abord connu comme dramaturge et figure mondaine, mais dont l'activité dans le domaine du cinéma se développe pourtant à travers une série de tensions idéologiques, auctoriales et esthétiques. Les archives déposées à la BnF<sup>1</sup> comme les films auxquels il a participé permettent d'envisager cet aspect en suivant deux pistes.

La première – la plus séduisante de prime abord – invite à s'intéresser à des cinéastes dont l'œuvre s'organise sur des jeux d'opposition et d'inversion. Parmi eux Ernst Lubitsch, Jean Grémillon et Max Ophuls, avec lesquels Achard a collaboré, pour des films qui envisagent les apparentes oppositions nationales, sexuelles et esthétiques afin de mieux en jouer, voire les dépasser. Des cinéastes qui confrontent, entre autres, le verbe à l'image, la part du dialoguiste à celle du filmeur, féconde confrontation que l'on peut rapprocher des rapports parfois conflictuels du cinéaste avec un dialoguiste imposé tantôt par un producteur (Henry Deutschmeister pour *Madame de...*), tantôt par un acteur (Raimu pour *L'Étrange Monsieur Victor*). Et ce d'autant que ce dialoguiste est attaché à son identité d'auteur : Achard s'est longtemps rêvé – la correspondance, les contrats, les génériques en témoignent<sup>2</sup> – comme l'auteur principal des films auxquels il a collaboré. Il s'agirait alors de considérer le scénario puis le film comme l'espace ou le récit d'un conflit.

Une autre piste invite à suivre le fil de la plus longue des collaborations d'Achard, avec un réalisateur à l'univers moins affirmé, en tout cas moins connu : Marc Allégret, pour neuf films – auxquels il faut ajouter quelques projets avortés – issus d'une collaboration qui évolue de l'apparente harmonie au conflit ouvert. Or, leurs œuvres les plus abouties – *Félicie Nanteuil* et *Les Petites du quai aux fleurs* – sont paradoxalement celles qui semblent avoir été développées dans un contexte historique et personnel difficile.

Si nous avons choisi de rapprocher ces deux pistes, c'est d'abord pour fournir un aperçu plus large du fonds Achard, riche et éclectique. Et surtout pour montrer comment ce fonds permet de mieux comprendre la manière dont s'organise la collaboration du scénariste avec le réalisateur, et comment la tension qui en découle (éventuellement ? nécessairement ?) peut infléchir les projets au cours de

---

<sup>1</sup> Le fonds Achard a été confié à la BnF par l'Orphelinat des Arts, qui en a hérité après le décès de Juliette Achard, épouse du dramaturge. Son accès est rendu difficile par l'inachèvement de son référencement : ni les pièces produites après 1935, ni les projets cinématographiques ne sont cotés. Son exploration a néanmoins été rendue possible par l'accueil très bienveillant de la BnF et de son personnel, qui m'a permis de prendre connaissance du pré-inventaire établi par Eve Plichart, de le compléter par un référencement provisoire puis d'exploiter une partie du fonds. Il me faut également remercier les ayants droit ayant facilité la mise en place de ce premier référencement : l'Orphelinat des Arts pour le fonds Achard ; Christian Roth-Meyer pour le fonds Allégret.

<sup>2</sup> Un exemple, parmi d'autres : le projet d'adaptation américaine de *La Vie est belle*, en 1931, achoppe à cause du conflit entre Marcel Achard et le réalisateur, Henri d'Abbadie d'Arrast, qui veut imposer ses propres orientations au projet. La correspondance et l'agenda dédié à l'année 1931 témoignent de l'évolution de ce conflit auctorial.

l'écriture puis de la réalisation.

Notre réflexion suivra un parcours en trois étapes. Nous verrons, dans un premier temps, que le rêve achardien de suprématie auctoriale a été nourri par l'écriture lubitschienne ; puis que ce rêve a tenté de s'exprimer à travers une écriture considérée comme toute puissante ; avant de se confronter à un cinéaste-complice – Marc Allégret – qui va devenir un adversaire capable de miner cette puissance du verbe, attribut désormais fragilisé de l'homme de théâtre.

## I UN BASCULEMENT FONDATEUR : DU NOIR AU BLANC, DE L'ÉCRITURE LUBITSCHIENNE À SON INCARNATION

Les rapports de Marcel Achard avec le cinéma sont anciens : cinéphile précoce, il écrit des textes critiques sur Chaplin, Griffith ou Gance dans les années 20, notamment pour le quotidien *Bonsoir*. Puis, il est un des premiers dramaturges à voir adaptée l'une de ses pièces, *Jean de la Lune*, réalisé par Jean Choux en 1931, véritable succès public et critique. Il attire ainsi l'attention des producteurs américains puisqu'il est invité à Hollywood dès 1931<sup>3</sup>.

En 1934, Marcel Achard revient aux États-Unis pour participer à l'écriture de *La Veuve Joyeuse*, puis au tournage de la version française. Rappelons en l'argument : la protagoniste éponyme (Jeanette MacDonald), héritière de la plus grande fortune du royaume de Marshovie, s'est vue imposer un deuil très strict. Voilée de noir, coupée du monde, empêchée de séduire et d'aimer, Sonia va décider d'interrompre son deuil après avoir rencontré le séduisant Danilo (Maurice 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.

Moment fondamental pour cette dernière comme pour le collaborateur français qui va affirmer être l'auteur de ce gag conclusif dans sa correspondance, ses conférences<sup>4</sup>, ou les entretiens avec la presse<sup>5</sup>, pendant une trentaine d'années. Fondamental 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.

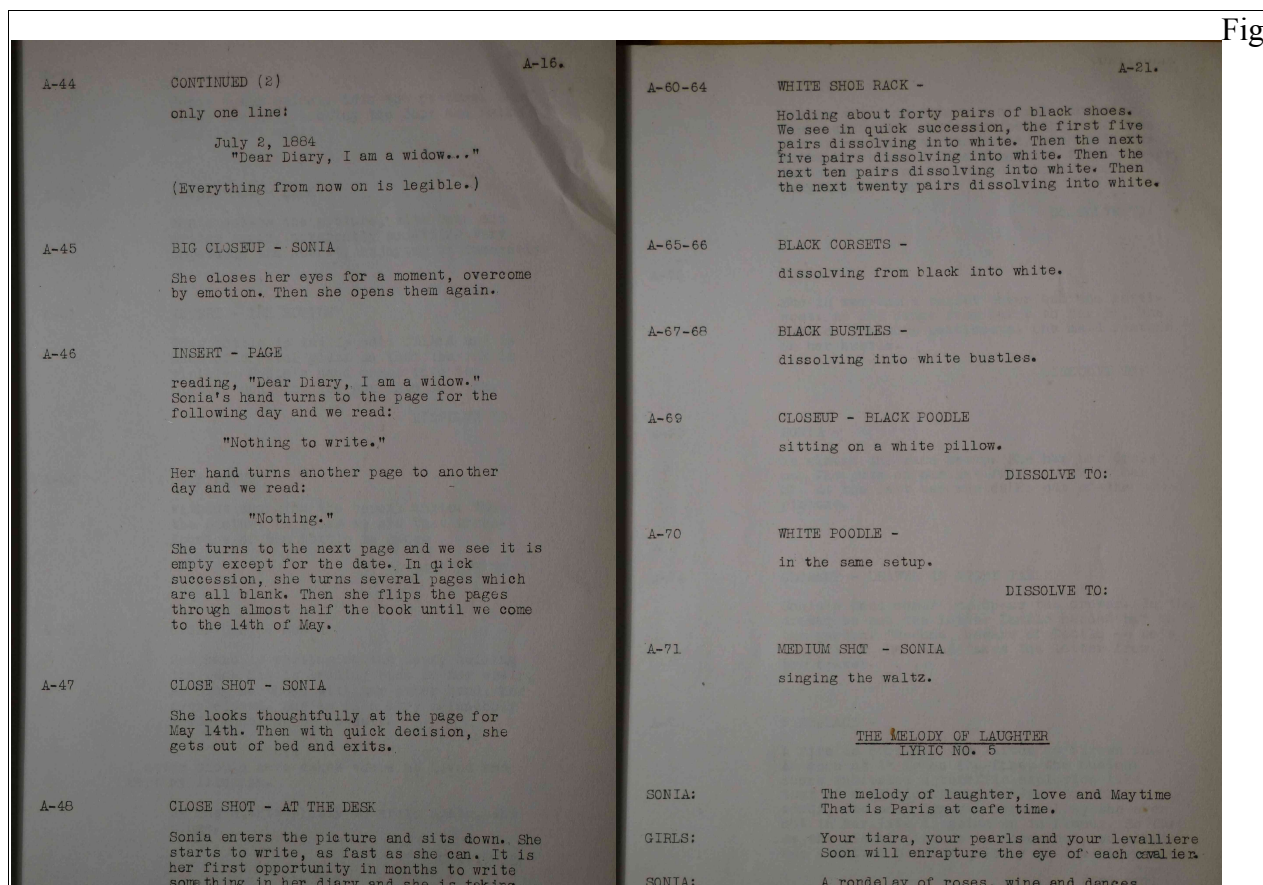
Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter le découpage technique de la version anglophone<sup>6</sup>, en particulier la fameuse scène qui se conclut sur la transformation du petit chien, scène développée des pages A-13 à A-21 ; et de le rapprocher du film achevé, qui lui est extrêmement fidèle.

<sup>3</sup> Le dramaturge donne la date de 1928, date très précoce que contredit l'examen de la correspondance et des contrats disponibles dans le fonds Achard.

<sup>4</sup> Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien, datable de 1935, BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau (33 ff.).

<sup>5</sup> Marcel Achard, « Mon Chevalier des années folles... et des autres », *L'Aurore*, 2 octobre 1967.

<sup>6</sup> BnF, fonds Achard, *La Veuve joyeuse*.



Première impression face à ce découpage technique : l'écriture scénaristique est d'autant plus précise qu'elle est assurée d'être transcrite de manière fidèle par le cinéaste virtuose qui l'a bien sûr supervisée. En effet, la plupart des scénaristes de Lubitsch – ainsi Charles Brackett, Billy Wilder<sup>7</sup>, Samson Raphaelson<sup>8</sup> 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*, écriture qui 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 (fig. 1) : « (everything from now is legible) <sup>9</sup> ». Au delà de sa valeur descriptive, l'indication souligne ici la fonction « purement prescriptive »<sup>10</sup> 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 ».

Par un surprenant jeu d'écho – qui peut aider à comprendre l'importance de ce souvenir pour Marcel 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 technique puis du spectateur

<sup>7</sup> Charles 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.

<sup>8</sup> Samson Raphaelson, *Amitié – La dernière retouche d'Ernst Lubitsch*, Paris, Allia, 2012, p. 9-11.

<sup>9</sup> « (A partir de maintenant, tout est lisible) » (traduction de l'auteur, comme toutes celles de l'article).

<sup>10</sup> Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon, modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011, p. 43.

(fig. 3).

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 (phot. 8), son image surgit en incrustation sur la page filmée en gros plan (phot. 9). Dans un cadre ornementé 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 »<sup>11</sup> (phot. 10). La caméra remonte ensuite vers cette image, tandis que la phrase disparaît du cadre (phot. 12). Puis, sur une nouvelle page du journal intime, sa main note une dernière confidence, enfin sincère : « I m fed up with Marshovia »<sup>12</sup> (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 donc l'écrit qui précède l'image, et en ordonne le contenu : le pouvoir de l'inscription diégétique rejoint celui du texte scénaristique.

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. 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 du film, est d'ailleurs absent du découpage technique, qui prévoyait de revenir sur Sonia en train d'écrire après le gros plan sur la page<sup>13</sup>. 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 la photographie 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'élément expressif (encrier, accessoire vestimentaire, chien) s'imprime d'abord comme un signe noir – couleur du veuvage et de la virginité forcée – sur un fond immaculé avant de basculer vers le blanc – « dissolving into white »<sup>14</sup> précise le découpage (fig. 2 ; fig. 3 : phot. 17 à 23) – pour signifier l'émancipation de l'héroïne, à la fin de cette séquence. 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

<sup>11</sup> « Je l'ai oublié ».

<sup>12</sup> « J'en ai assez de la Marshovie ».

<sup>13</sup> Découpage technique anglophone de *La Veuve joyeuse*, p. A-20.

<sup>14</sup> Littéralement « se dissolvant dans le blanc ».

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 par le faisceau du projecteur. 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 peut commander, 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 trace<sup>15</sup>: «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* ?

---

<sup>15</sup> Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien, datable de 1935, p. 1.



Fig. 3 : photogrammes extraits de la version anglophone de *La Veuve joyeuse*.

## II LE SCÉNARISTE-AUTEUR

C'est donc après cet idéal de contrôle par l'écriture que va courir Achard – non pas en vain mais en tout cas sans la réussite espérée – d'abord en cherchant un cinéaste capable de porter à l'écran ses scénarios et ses dialogues, en la personne de Marc Allégret, cinéaste/traducteur docile, du moins dans un premier temps. Cette docilité peut s'expliquer par la proximité de ce dernier avec André Gide, homme de lettre aimé, admiré, qui avait adressé une lettre élogieuse à Marcel Achard pour ses débuts au cinéma avec *Jean de la Lune*, « le premier film qui nous donne une satisfaction artistique et littéraire complète »<sup>16</sup>. Gide ne faisait d'ailleurs aucune mention du réalisateur, Jean Choux, dans sa missive...

Un premier projet associant Achard et Allégret est initié dès 1936 : *Le Paquebot partira à midi*, pour lequel le scénariste doit tenir un rôle décisionnaire. En effet, comme l'indiquent sa correspondance avec le producteur, André Aron, et le contrat, il doit remettre un « scénario dialogué et découpé »<sup>17</sup> et son nom doit apparaître au générique « dans les mêmes caractères que ceux utilisés pour les vedettes »<sup>18</sup>. En revanche, Marcel Achard précise que Marc Allégret et Jan Lustig<sup>19</sup> n'ont apporté qu'une « collaboration technique », que Lustig n'est d'ailleurs que « [son] collaborateur »<sup>20</sup>. En désaccord avec le producteur, l'écrivain lui rappellera encore qu'il entend disposer de « la plus entière liberté [...] pour faire ce scénario »<sup>21</sup>.

Si ce projet sera finalement rejeté par le producteur, il peut néanmoins donner une idée assez précise de la manière dont Achard envisage l'écriture, et partant son rôle d' « auteur », c'est-à-dire selon l'acception dominante du terme à cette époque, son rôle de scénariste.

Ce qui frappe ici - comme pour *La Veuve Joyeuse* - c'est l'extrême précision du découpage technique de 253 pages commandé par le producteur à son scénariste. Y sont indiqués les axes de prise de vue, les valeurs de plan, les rapports entre l'action, le dialogue et les mouvements d'appareil qui se veulent explicitement virtuoses, parfois démonstratifs. Cette précision est sensible dès la première scène<sup>22</sup>, de même que la volonté achardienne de proposer une véritable écriture en images pour cette scène sans dialogue, mise à part l'unique réplique qui la conclut au bout de quatre pages. Le dramaturge a sans doute pressenti le danger de n'être considéré que comme un brillant dialoguiste. La scène muette suit un personnage qui est un journaliste-photographe, champion de la prise de vues capable de sauter de sa voiture en marche pour se rapprocher du couple qu'il veut

<sup>16</sup> André Gide, lettre datée du 13 avril 1931, reprise dans *Paris-Théâtre*, n°70, mars 1953.

<sup>17</sup> Le soulignement, comme tous ceux présents dans les citations reprises pour cet article, vient du document original.

<sup>18</sup> BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*, lettre d'André Aron à Marcel Achard, datée du 11 janvier 1936.

<sup>19</sup> Il collaborera encore avec Achard et Allégret pour *Gribouille*, *Orage* et *Le Corsaire*.

<sup>20</sup> BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*, lettre de Marcel Achard à André Aron, datée du 26 mars 1936.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*, découpage technique p. 1-4.



photographier, puis de « cueill[ir] son appareil de photo au vol, comme un djiguite<sup>23</sup> [qui] ramasse un mouchoir au galop de son cheval ». Cette action invraisemblablement acrobatique doit être filmée par une série de plans complexes visant à établir la virtuosité de l'auteur, comme de son personnage. Il s'agit donc d'une véritable démonstration de force qui se déploie curieusement, tout au long du scénario, autour de l'appareil photographique placé au centre du récit (des liasses de faux billets y sont cachées), grâce au dialogue et au découpage. Ainsi du plan 165<sup>24</sup>, 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 [...] ». L'appareil, placé au premier plan et derrière lequel se déploie le rez-de-chaussée de l'hôtel, aimante bien évidemment tous les regards avant de motiver les actions des protagonistes dans cette scène qui mêle humour et suspense.

Faut-il mettre en relation cette obsession des personnages et cette insistance du scénario sur l'appareil de prise de vues avec la précision d'un découpage qui institue le scénariste comme maître de l'image autant que du verbe ? Ce rapprochement est en tout cas encouragé par l'emploi, dans certains passages, du même terme - « l'appareil » - pour désigner l'objet de la diégèse et celui du tournage.

Reste que le rôle de Lustig, mais aussi d'Allégret a pu être plus important, dans cette conception du découpage, que ce que le producteur et Achard semblent considérer. Si Jan Lustig est chargé d'« assister [Achard] dans le découpage »<sup>25</sup> selon le producteur, Achard note dans sa réponse que Lustig devait « exécuter le découpage »<sup>26</sup>, 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, toujours dans sa réponse, que le cinéaste lui a apporté une « collaboration technique »<sup>27</sup>. 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 »<sup>28</sup> conçu par un ordonnateur ?

De plus, la virtuosité d'un découpage sur papier ne présume pas nécessairement de celle du film achevé, surtout quand ce découpage en est resté au stade du projet. On sait à quel point Ophuls, avec qui Achard a collaboré pour trois projets<sup>29</sup>, concevait essentiellement ses éblouissants mouvements d'appareil sur le plateau.

La primauté auctoriale du scénariste demeure donc incertaine. 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 : il s'agit de

<sup>23</sup> Djiguites : cosaques virtuoses de l'acrobatie équestre, et qui s'affrontent au cours de compétition.

<sup>24</sup> BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*, découpage technique p. 83-84.

<sup>25</sup> BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi*, Lettre d'André Aron à Marcel Achard, datée du 28 mars 1936. C'est moi qui souligne.

<sup>26</sup> lettre de Marcel Achard à André Aron, datée du 26 mars 1936. C'est moi qui souligne.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Alain REY (sld.), *Dictionnaire culturel de la langue française*, tome II, p. 785.

<sup>29</sup> Trois projets dont un seul – *Madame de...* – a abouti.

*Gribouille*, sorti un an après l'abandon du *Paquebot partira à midi*, en 1937.

Dans ce nouveau projet, la position du scénariste demeure dominante, depuis la première page des notes prises au début de l'écriture du film<sup>30</sup>, où est précisé d'emblée qu'il s'agit d'un « film de Monsieur Achard », jusqu'au générique du film qui indique bien que le spectateur va découvrir « *Gribouille* de Marcel Achard ». Mais le découpage est devenu plus fonctionnel. Dès la première scène, il s'organise par rapport à la voix du président des assises appelant un par un les jurés<sup>31</sup>, et renonce visiblement aux effets de maîtrise si frappants dans le précédent projet. Si Achard impose toujours sa prééminence auctoriale (conception, pouvoir de décision, générique, place accordée au verbe), celle-ci s'exerce sur un territoire plus restreint, en se concentrant sur le dialogue au détriment du visible, mis au service du verbe. Significativement, la comparaison entre les deux copies du découpage technique<sup>32</sup>, annotées respectivement par le scénariste et le réalisateur, démontre que les modifications apportées par Achard au scénario concernent soit le dialogue, soit des séquences entières supprimées, jamais le seul découpage. Ajoutons que la version d'Allégret propose également des modifications ponctuelles du dialogue, pour l'infléchir vers un plus grand naturalisme : indices d'une collaboration exemplaire ou de la fragilité de l'auteur, c'est-à-dire du scénariste dialoguiste ?

### III LE SCÉNARISTE CONTESTÉ

Cinq ans après *Gribouille*, *Félicie Nanteuil* est conçu dans un contexte de production difficile, dans la France occupée. De fortes tensions naissent entre Marcel Achard, les producteurs et Marc Allégret, tensions dont témoigne la correspondance, qui évoque constamment des conflits tournant notamment autour de la signature du film, revendiquée par le dramaturge. Pourtant, la position de ce dernier n'a rien d'évident pour cette adaptation d'un auteur prestigieux, Anatole France, dont il n'est pas le scénariste : il n'est cette fois-ci en charge que des dialogues, position dont nous avons vu qu'il en avait pressenti la fragilité dès son premier projet avec Allégret.

Avant même l'écriture du film, il avait d'ailleurs adressé à Jean Prouvost – un des producteurs – une lettre destinée à affirmer sa position<sup>33</sup> :

« [...] 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

<sup>30</sup> BnF, fonds Allégret, *Gribouille (Le Douzième Juré)*, 4° - Col. - 7/9 (6).

<sup>31</sup> Le film s'écarte d'ailleurs du scénario puisqu'il supprime cette scène d'ouverture afin de mettre davantage Raimu en valeur.

<sup>32</sup> Elles sont conservées à la BnF dans deux fonds distincts : fonds Achard, Cinéma G ; fonds Allégret, *Gribouille (Le Douzième Juré)*, 4° - Col. - 7/9 (9).

<sup>33</sup> BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga, *Félicie Nanteuil*, lettre adressée à Jean Prouvost, envoyée entre la fin de 1941 et le début de 1942. C'est l'auteur qui souligne.

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.»

Au cours du tournage du film<sup>34</sup>, c'est cette fois-ci Marc Allégret qui écrit aux producteurs pour remettre en question les revendications auctoriales de Marcel Achard, dans une lettre<sup>35</sup> proposant, sur sept pages, la comparaison entre la continuité narrative et la version dialoguée : la comparaison vise bien entendu à minorer le rôle du dialoguiste, assimilé par Allégret à celui d'un élégant ornemaniste sans véritable influence sur la structure et les enjeux essentiels du récit. On comprend au passage que c'est le statut même du dialogue qui fait débat : élément moteur du drame pour le dramaturge, simple composante pour le cinéaste.

Or, il est tentant de rapprocher la fragilisation de la position de Marcel Achard avec le traitement du dialogue dans le film, à commencer par la scène de formation - et de séduction - de Félicie Nanteuil par Cavalier. Ce dernier, comédien expérimenté mais au registre limité, 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 à la très jeune fille 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 qu'Achard n'a apporté aucun changement, et qui justifieraient qu'il ne soit crédité que des dialogues<sup>36</sup>. 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 version »<sup>37</sup>. En tout cas, 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.

Amplifié d'abord au fil des versions : anecdotique dans la nouvelle d'Anatole France, le détail du grincement de chaussure prend davantage d'importance dans les deux versions du synopsis, la deuxième étant signée du seul Charles de Peyret-Chappuis, dramaturge et scénariste aujourd'hui bien oublié. Il est ce qui vient rompre le silence et annonce l'irruption de Cavalier, amant jaloux puis fantôme revenant hanter Félicie. Mais, à partir du séquençier<sup>38</sup> – et de la participation à l'écriture de Curt Alexander<sup>39</sup> – s'opère une inversion fondamentale. Le bruit fait cette fois irruption au cours du

<sup>34</sup> Le tournage du film a commencé le 25 avril 1942 ; la dernière partie aurait été remaniée en 1943.

<sup>35</sup> BnF, fonds Achard, Cinéma F-Ga, *Félicie Nanteuil*, lettre datée du 27 août 1942.

<sup>36</sup> Ibid., p. 1.

<sup>37</sup> Ibid., p. 5.

<sup>38</sup> Le terme désigne un découpage du synopsis en séquences numérotées, conçu avant le développement de la continuité dialoguée.

<sup>39</sup> Curt Alexander fut le scénariste d'Ophüls pour *La Fiancée vendue*, *Liebele*, *Sans lendemain...*

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) »<sup>40</sup>. Or, 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 (réplique absente du film) est : « Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme »<sup>41</sup>. Nous assistons donc autant à la défaite du discours et du patriarcat que d'une certaine tradition théâtrale emphatique, d'autant que si Félicie est séduite par le « beau langage » de Cavalier dans le premier synopsis<sup>42</sup>, le découpage technique indique désormais clairement<sup>43</sup> que son professeur est hésitant, et que « c'est à cela qu'il sera facile de deviner qu'il est devenu amoureux de son élève ». Le découpage précise par ailleurs, pour cette scène, trois moments où doit impérativement se faire entendre ce crissement des souliers, la première mention apparaissant<sup>44</sup> juste après le conseil donné par Cavalier à Félicie et 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 », mais « quand il va prendre la pose, on entend le crissement de ses souliers ». 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 « une voix de femme, c'est pour chuchoter »<sup>45</sup>. Et enfin, à la fin de la scène, 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 qui s'exclame « Vos souliers ! Ils font un drôle de bruit ! ». Réponse de Cavalier : « Oui, hein ? [...] Peut-être qu'ils appellent au secours ! »<sup>46</sup>. 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<sup>47</sup>, ce son parasite prend une importance encore plus grande. L'évolution entre le projet et son accomplissement montre au passage 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*) fait écho à la vie même (la relation entre Félicie et Cavalier)

<sup>40</sup> BnF, fonds Allégret, *Félicie Nanteuil*, 4<sup>e</sup>- COL - 7/14 (3), p. 5.

<sup>41</sup> Molière, *L'École des femmes*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF, La Pléiade, Tome I, 2010, p. 472.

<sup>42</sup> BnF, fonds Allégret, *Félicie Nanteuil*, 4<sup>e</sup>- COL - 7/14 (1), p. 2.

<sup>43</sup> BnF, fonds Allégret, *Félicie Nanteuil*, 4<sup>e</sup>- COL - 7/14 (4), p. 29.

<sup>44</sup> Ibid., p. 30.

<sup>45</sup> Ibid., p. 31.

<sup>46</sup> Ibid., p. 35.

<sup>47</sup> Marc Allégret, *Félicie Nanteuil*, SNC, « Les Classiques français », chap. 3, 11.30 – 13.17.

invite à élargir la mise en abîme du côté de la vie du tournage, et des relations acteurs-cinéastes-scénaristes.

Il est en tout cas intéressant de rapprocher cette idée du grincement des chaussures, qui ponctue et mine le dialogue, des tensions entre Allégret et Achard : ce qui est mis ici à distance, c'est en premier lieu et assurément le discours de séduction d'une figure patriarcale, explicitement rapprochée du vieil Arnolphe de *L'École des femmes*, archétype du père incestueux<sup>48</sup>; 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, le traitement visuel peut d'ailleurs imposer son propre discours qui ne peut plus être uniquement fonctionnel puisque le dialogue est en partie mis à distance, voire discrédité, en tout cas plus central. La frontalité et la fixité des plans sur Micheline Presle la placent ainsi 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 avec éclat la photogénie de l'actrice, dont la sensualité est soulignée par un troublant raccord dans le mouvement sur le coup de dent de Félicie, tranchant le fil qui a servi à réparer la veste usée du vieillissant Cavalier, bien loin du triomphant cavalier djiguite du projet inabouti de 1936. C'est elle désormais qui impose sa jeunesse triomphante et son habileté, même s'il faut rappeler - parce que rien n'est simple ni figé dans ce film - qu'après le suicide de Cavalier, le bruit de chaussure viendra hanter Félicie, comme un retour vengeur de l'inconscient patriarcal.

On pourra rappeler également que Marcel Achard préside alors le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC), proche des autorités de Vichy, en tant que représentant des auteurs ; que Claude Dauphin s'apprête à rejoindre la Résistance ; que Curt Alexander, co-scénariste de la dernière version du film, sera déporté, parce que juif, l'année suivante. Bref, que le film se situe à la croisée d'une série de tensions sexuelles, historiques, et donc esthétiques, que la mise en abyme invite constamment à rapprocher.

Trois évolutions notables frappent dans une autre séquence de répétition située quant à elle au milieu du film, celle de *La Nuit du 23 octobre*, pièce inventée pour le film 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 désormais muet, alors qu'il conservait quelques répliques dans les versions antérieures. De plus, la mise en scène est assurée par le régisseur-directeur du théâtre et non par l'auteur lui-même, à partir du séquencier, donc de la troisième version du scénario. L'auteur qui était un « vieillard de soixante-dix ans bouillant de jeunesse »<sup>49</sup> dans le synopsis voit ses répliques et son rôle interventionniste attribués au personnage

<sup>48</sup> Noël Burch et Geneviève 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.

<sup>49</sup> BnF, fonds Allégret, *Félicie Nanteuil*, 4°- COL – 7/14 (2), p. 18.

du metteur en scène. La défaite de l'acteur du passé est associée explicitement, non seulement à celle du discours théâtral mais à celle de l'auteur, littéralement renvoyé à l'arrière-plan dans cette séquence<sup>50</sup>, 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 (fig. 4 : phot. 1), 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 (phot. 2 et 3) qui le filment de plus en plus loin, le faisant paraître de plus en plus minuscule. Le découpage impose ainsi son propre discours critique alors même que le dialogue théâtral est réduit au silence, que l'acteur de théâtre, devenu acteur burlesque, ne peut plus s'exprimer que par la performance physique et le bruit.



Fig. Ce renvoi de l'auteur dans les coulisses avait déjà été amorcé par une réplique du metteur en scène répondant à l'auteur révolté (phot. 0) :

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 ?

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<sup>51</sup> partant d'un fond doré pour ne le laisser paraître que par éclats : plus précieux est le fond, plus sa dissimulation frappera le spectateur.

<sup>50</sup> Marc Allégret, *Félicie Nanteuil*, SNC, « Les Classiques français », Chap. 8, 00.54.50 – 59.

<sup>51</sup> Par exemple Gentile da Fabriano, *Adoration des mages*, tempera et fonds d'or sur bois, Musée des Offices, Florence, 1423.