

L'ADAPTATION

Des livres aux scénarios



Ouvrage sous la direction d'Alain Boillat et Gilles Philippe

L'ADAPTATION DES LIVRES AUX SCÉNARIOS

*Approche interdisciplinaire des archives
du cinéma français (1930-1960)*

Sous la direction d'Alain Boillat et Gilles Philippe
Avec la collaboration de Laure Cordonier et Adrien Gaillard

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

EXTRAIT

INTRODUCTION
L'ADAPTATION AU PRISME DES ARCHIVES
SCÉNARISTIQUES : LE CINÉMA DE LA QUALITÉ FRANÇAISE

Alain Boillat et Gilles Philippe

Le présent volume est issu d'un colloque international organisé en octobre 2016 à l'Université de Lausanne¹ dans le cadre d'une recherche soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique². Ce projet interdisciplinaire a permis d'allier de manière inédite l'histoire et la théorie du cinéma à une perspective stylistique et génétique en s'appuyant notamment sur le fonds personnel déposé par le réalisateur Claude Autant-Lara auprès de la Cinémathèque suisse³. Ces archives exceptionnellement riches constituent la condition première d'une telle étude visant à examiner, à partir d'un large éventail de documents (contrats, correspondance, notes de travail ou de tournage, pièces relatives à des litiges, etc.), le processus d'écriture d'adaptations cinématographiques. Films ou projets de films peuvent ainsi être discutés à l'aune non seulement des possibles qui ont été successivement explorés dans diverses versions du scénario et à travers plusieurs états et réécritures de celui-ci, mais aussi des contraintes de production : le texte se fait pluriel, et sa création est conçue comme le produit d'une démarche collective.

L'image de couverture de l'ouvrage que vous tenez entre les mains, peinture réalisée par le cinéaste Claude Autant-Lara et intitulée « Frontispice du scénario de *La Chartreuse de Parme* », illustre à divers égards le rapport

que les différentes études rassemblées ici entretiennent avec l'objet « scénario ». En premier lieu, la fonction spécifiée dans le titre et le grand format de l'image soulignent le prestige dont le résultat de l'activité scénaristique est auréolé aux yeux du réalisateur. Dans ce cas, le scénario acquiert d'autant plus d'importance qu'en 1980, au moment où Autant-Lara munit la toile d'une mention, la fait encadrer et la dépose chez son ami Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse, le réalisateur doit se résigner à ne pouvoir mener à terme le projet d'adaptation (télévisuelle) du roman de Stendhal qui lui tient à cœur depuis plusieurs décennies, et pour lequel de très nombreuses variantes scénaristiques ont été conçues. Le contraste entre un espace de l'écriture qui demeure dans l'ombre et un espace scénique fastueux et bariolé proposé par cette image n'est pas sans évoquer le travail en coulisses des scénaristes, d'autant que le film, comme auparavant *Occupe-toi d'Amélie !* (1949), aurait dû présenter une mise en abyme de la représentation en mettant en scène le romancier Stendhal commentant sa propre œuvre. L'image illustre d'ailleurs un passage bien précis du scénario, dans une séquence où Stendhal (hors-champ ici) et Bonnavie contemplant la foule des spectateurs depuis l'une des loges de la Scala de Milan. La transformation de l'auteur en spectateur, de la loge de l'artiste en salle de cinéma, emblématise le passage de la littérature aux arts du spectacle et suggère une inversion entre source et cible. Suivre ce même mouvement en revenant au travail d'écriture qui précède et sous-tend la projection des images constitue l'un des objectifs du présent ouvrage.

Une approche génétique

Nous faisons l'hypothèse que la conceptualisation du phénomène de l'adaptation, répandu dans le cinéma français de l'après-guerre au point qu'en 1952 le critique André Bazin en venait à considérer « le recours de plus en plus significatif au patrimoine littéraire ou théâtral » comme « le phénomène dominant de l'évolution [de la production des dix ou quinze dernières années]⁴ », peut être interrogée à nouveaux frais en complexifiant l'opposition entre une situation de départ (l'œuvre romanesque ou théâtrale publiée) et un produit final (le film tel qu'il a été distribué). On peut en effet prendre en compte, en deçà d'une telle transposition intersémiotique, un ensemble de productions textuelles au statut, à la fonction et au degré d'aboutissement variables (du synopsis au découpage technique en passant par divers brouillons et notes) qui résultent pour leur part de la reformulation partielle d'un contenu narratif qui, préalablement, a été véhiculé dans le champ littéraire par le même moyen d'expression (en l'occurrence le langage verbal). La différence tient à ce que l'objet d'étude relève dès lors d'un « genre », le scénario, à propos duquel Pier Paolo Pasolini, plébiscitant dans un texte (fréquemment cité mais dont on peut regretter qu'il n'ait fait davantage d'émules) l'examen des particularités sémiotiques du texte scénaristique, soulignait la présence d'une tension qui en fait, comme indiqué dans le titre de son étude, une « structure tendant à être une autre structure⁵ ».

C'est précisément cet entre-deux, ce statut transitoire du scénario censé s'effacer derrière le film qui à la fois définit les textes issus de l'activité scénaristique et explique la

relative occultation de ce type de documents par l'histoire du cinéma – à moins, bien sûr, que le scénario ne soit un but en soi⁶ ou, comme Bazin en entrevoyait la possibilité durant l'Occupation en observant la qualité du travail du dialoguiste Jean Giraudoux pour *La Duchesse de Langeais* (Jacques de Baroncelli, 1942⁷), qu'il ne fasse l'objet d'une publication, signe d'une consécration de l'autonomie du texte scénaristique par rapport au film⁸. Les historiens du « 7^e art » ont en effet tendance à focaliser leur intérêt sur ce qu'ils tiennent pour des spécificités du médium cinématographique qu'ils rattachent à la figure du cinéaste, tandis que l'étude de chantiers scénaristiques appelle à discuter les interactions complexes qui se nouent entre différents collaborateurs⁹. Selon Pasolini, l'étude du scénario comme texte autonome se doit, paradoxalement, d'intégrer le caractère intrinsèquement inachevé de sa forme, résultat d'une soumission au futur film dont il sert de « pré-texte » ; l'enquête génétique est dès lors conduite au second degré, puisqu'elle vaut simultanément pour l'objet scénaristique et pour l'objet filmique.

C'est sans doute pour cette raison que, lorsqu'il ne s'agit pas seulement d'évoquer à titre d'exemplification d'un propos sur un film une alternative non retenue durant son processus de création, l'intérêt manifesté à l'égard des textes scénaristiques provient souvent du champ littéraire, ainsi que l'illustre le dossier « Cinéma » d'un numéro de la revue *Genesis* en 2007¹⁰ ou, plus récemment, le monumental travail de Jean-Louis Jeannelle sur les projets d'adaptation de *La Condition humaine*¹¹. Dans le domaine des études cinématographiques, la réflexion sur l'adaptation au cinéma d'œuvres littéraires a certes donné lieu à une production abondante, en particulier dans la

filiation d'une narratologie filmique qui, s'étant principalement érigée à partir des théories de la littérature, se prête tout naturellement à la comparaison entre film et roman. Il s'agit toutefois le plus souvent d'approches généralistes et didactiques dont l'objectif est de comparer les spécificités sémiotiques respectives du langage verbal et de l'image animée, ou de discuter certaines problématiques telles que la fidélité à l'œuvre originale¹². Le scénario, dans de telles études, n'occupe qu'une portion congrue. S'il est examiné pour lui-même, c'est dans la mesure seulement où l'étude peut se mettre au service d'une valorisation de cette figure aujourd'hui auteurisée qu'est le metteur en scène, qu'il s'agisse de Jean Renoir ou de Fritz Lang¹³ ; il en résulte que la pratique des scénaristes professionnels proprement dits est le plus souvent négligée. Même dans les manuels d'écriture scénaristique, qui représentent un secteur éditorial non négligeable, les caractéristiques proprement textuelles du scénario ne sont que très rarement discutées, l'attention y étant portée sur l'acquisition par le lecteur de principes structurant le récit, indépendamment de toute mise en texte.

D'une certaine qualité de la Qualité française (1946-1958) : le primat de l'adaptation

La grande majorité des films abordés par les contributeurs du présent volume ont été réalisés entre la Libération et l'apparition de la Nouvelle Vague, laquelle s'est positionnée (sinon construite) en postulant une rupture avec la période précédente, présentée comme l'archétype d'un académisme sclérosé. Ainsi la notion originellement gratifiante de « Qualité française » a-t-elle d'abord fait office, au service d'une stratégie protectionniste appelée dans

l'après-guerre par le retour de la concurrence du cinéma hollywoodien, de facteur de valorisation du professionnalisme des « techniciens » de l'industrie du cinéma (dans un sens large comprenant les scénaristes), puis est devenue une étiquette désignant la cible des attaques menées à l'encontre de réalisateurs – mais aussi et surtout de scénaristes tels que Jean Aurenche et Pierre Bost, épinglés par le jeune critique François Truffaut dans un célèbre article polémique¹⁴ – que la nouvelle génération entendait faire passer pour une arrière-garde¹⁵. La « Qualité française », qui depuis peu fait l'objet d'un réexamen sur le plan académique¹⁶ et retrouve une certaine visibilité avec la sortie en salles du long-métrage de Bertrand Tavernier *Voyage à travers le cinéma français* (2016), est le plus souvent sous-estimée dans l'historiographie du cinéma, où elle apparaît comme une sorte de creux de la vague. On peut citer à titre d'exemple l'ouvrage *Le Cinéma français depuis 1945* dans lequel René Prédal, en dépit de précautions liminaires à l'endroit d'une approche strictement esthétique et d'une histoire panthéon, reconduit les topoï associés à ce cinéma :

Le problème du cinéma français d'après-guerre est qu'il n'a pas d'épine dorsale esthétique. Avant, il y avait eu le réalisme poétique. En 1958, il y aura la nouvelle vague. Entre les deux, on ne trouve que cette définition de qualité française qui n'est pas un mouvement mais seulement un qualificatif donné par dédain. Ce ne sont pas en effet les Jean Delannoy ou Claude Autant-Lara qui s'en réclament, mais au contraire leurs adversaires qui les affublent de ce terme. En fait, il s'agit d'une période de transition caractérisée par la force d'un cinéma en place à peine égratigné par quelques indépendants qui annoncent autre chose¹⁷.

À l'instar du scénario tel qu'il est généralement envisagé parmi les étapes de l'élaboration d'un film, la production considérée ici se voit négligée au profit d'un *avant* et d'un *après* jugés notablement plus dignes d'intérêt. Prédal justifie ce point de vue en reprenant explicitement à Truffaut la dépréciation d'un « cinéma de scénaristes » : à l'époque, note-t-il, « trop de cinéastes confondent qualités cinématographiques et références littéraires¹⁸ ». Il n'en demeure pas moins que, parmi la critique de l'époque également, la valeur accordée au scénario est primordiale. En 1946, le journaliste Nino Frank notait : « [C]eux qui voient clair dans les destinées du cinématographe s'aperçoivent d'ores et déjà que le film et sa qualité seront de plus en plus fonction de l'originalité du scénario, de la richesse de son contenu et de la valeur de son style¹⁹. » Quoi de plus pertinent, dès lors, que d'envisager sur le plan de l'écriture scénaristique ces films dont la promotion s'appuie entre autres sur la renommée de Jacques Prévert, Henri Jeanson, Charles Spaak, Jean Aurenche, Pierre Bost ou Jacques Sigurd²⁰, voire d'instituer la question de l'adaptation en « épine dorsale » du cinéma d'après-guerre, à cette époque caractérisée par un important essor de la presse cinéphilique (vivier des réflexions sur l'adaptation)²¹ durant laquelle le recours au patrimoine littéraire français permettait à la fois de singulariser la production nationale et de s'épargner les foudres de la censure²² ?

Car force est de constater, dans un tel contexte d'institutionnalisation des discours (la cinéphilie se réorganise autour de l'émergence ou du retour de revues spécialisées) et des pratiques (l'IDHEC, fondée en 1943, fera significativement figurer en novembre 1944 parmi les sujets d'examens d'entrée dans sa section « réalisation » la

question suivante : « Comment adapteriez-vous *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Proust²³ ? », que les adaptations d'œuvres littéraires classiques sont nombreuses parmi les films qui rencontrent un succès public (en une période de forte fréquentation des salles) : *Nana* et *Thérèse Raquin* portés à l'écran à la fin des années 1920 par Renoir et Feyder font l'objet de nouvelles adaptations par Christian-Jaque (1953) et Carné (1955) ; le premier réalise par ailleurs une adaptation de *Boule de suif* (1945) et de *La Chartreuse de Parme* (1948), tandis que Jean Delannoy signe *La Symphonie pastorale* (1946) et Claude Autant-Lara *Le Rouge et le Noir* (1954). On peut déceler dans cette forte représentation du film à costumes un désir d'escapisme compréhensible en cette période où l'on panse les plaies de la guerre (à défaut de les penser). Ce désir est d'ailleurs thématiquement dans certains récits dont le personnage glisse subrepticement de la réalité au rêve (*La Nuit fantastique*, Marcel L'Herbier, 1942 ; *Juliette ou la clé des songes*, Marcel Carné, 1951 ; *Les Belles de nuit*, René Clair, 1952), selon un procédé qui contribue à l'exhibition d'une virtuosité narrative associée à l'écriture scénaristique (il s'agit dans les trois cas de scénarios originaux écrits ou co-écrits par les cinéastes eux-mêmes), à l'instar de mises en abyme telles qu'en comportent les films *Occupe-toi d'Amélie !* (Claude Autant-Lara, 1949), *Les Amants de Vérone* (André Cayatte, 1949) ou *La Fête à Henriette* (Julien Duvivier, 1952), respectivement co-scénarisés par Aurenche et Bost, Jacques Prévert et Henri Jeanson.

Dans tout film, indépendamment du type de récit conté, il est un lieu où le travail du scénariste s'affiche : il s'agit des premières images projetées, « cartons » situés au

seuil de la fiction qui renseignent le spectateur, de manière officielle et ritualisée, sur la genèse du film.

« Scénariste » : une appellation (de) générique

En 1948, le scénariste Charles Spaak tenait le discours incitatif suivant lors de l'assemblée générale des comités locaux de défense du cinéma français :

Ce patrimoine artistique qui est l'honneur et la gloire du cinéma français, les scénaristes y ont pris une part active. [...] J'ai un reproche à vous faire [...]. Ce qui vous guide dans vos choix, ce sont les vedettes [...]. Mais il faut aussi vous préoccuper du générique des films. Il faut que vous appreniez à connaître les auteurs qui font les films²⁴.

Face à l'énorme popularité des vedettes dont les noms apparaissent souvent en tout premier lieu dans les génériques et qui ne sont pas sans influencer sur l'écriture du scénario²⁵, Spaak revendique l'importance des « auteurs » – terme sous lequel il faut comprendre ici le seul métier de scénariste – en enjoignant ses auditeurs et lecteurs à prêter attention aux mentions des génériques.

À l'époque qui nous intéresse ici, la désignation de « scénariste », ou plutôt d'« auteur », recouvre trois fonctions distinctes : celle de *scénariste* proprement dit, celle d'*adaptateur* et celle de *dialoguiste*, auxquelles il est majoritairement fait référence, dans les génériques de films, par la mention du résultat de l'activité créatrice (« scénario de », « adaptation [cinématographique] de... », « dialogues de... »). Quoique fortement normés (sauf chez un auteur qui se veut complet comme Sacha Guitry, qui transpose à l'écran ses propres vaudevilles (fig. 1-3), ou Robert Bresson pour le *Journal d'un curé de campagne* (fig. 4-5), les génériques témoignent d'une certaine diver-



Fig. 1-3 : Générique de *Toà* (1949).



Fig. 4-5 : Générique du *Journal d'un curé de campagne* (1951).



Fig. 6-7 : Générique de *L'Arlésienne* (1942).

sité en termes de combinaison et de présentation des catégories professionnelles liées au stade de l'écriture. Par ailleurs, les auteurs des œuvres adaptées, véritables cautions culturelles, figurent toujours en bonne place à proximité du titre, à l'instar d'Alphonse Daudet dans *L'Arlésienne* (Yves Allégret, 1942, *fig.* 6-7). La place accordée dans le générique à cette figure tutélaire qu'est le romancier de l'œuvre adaptée ainsi que la modalité de sa représentation sont emblématiques de l'importance attribuée à la fonction de valorisation du patrimoine du film.

[...]

TABLE DES MATIÈRES

ALAIN BOILLAT ET GILLES PHILIPPE

Introduction. L'adaptation au prisme des archives scénaristiques : le cinéma de la Qualité française 5

LAURENT LE FORESTIER

Écrire le film : scénario/découpage en France (années 1920-1930) 41

PIERRE MATHIEU

André Gide, scénariste incompris ? 69

GILLES PHILIPPE

Bernanos réécrit par Gide ? Le *Journal d'un curé de campagne* adapté par Aurenche et Bost 93

VINCENT VERSELLE

Le projet d'adaptation de *Journal d'un curé de campagne* par Aurenche et Bost : un problème de formes 113

SARAH LEAHY

La genèse du *Diable au corps* (1947). Une recette pour un scénario de « qualité » ? 135

ALAIN BOILLAT

Le flash-back, pierre de touche des scénarios de la « Qualité française » ? Étude génétique d'*En cas de malheur* (1957-1958) 165

JEANNE ROHNER

Occupe-toi d'Amélie ! (Claude Autant-Lara, 1949) : le théâtre à l'écran 205

ADRIEN GAILLARD

Littérarité du scénario et genèse du film : autour du *Rouge et le Noir* (1954) 231

LAURE CORDONIER	
Autant-Lara, Stendhal et « l'esprit français »	263
MIREILLE BRANGÉ	
Que nous disent les archives des scénarios des écrivains ?	
Réflexions à partir du cas Artaud	291
JEAN-LOUIS JEANNELLE	
Scénarios inadaptés : quelle lecture peut-on faire des versions non retenues d'un projet d'adaptation ?	311
Index des noms	333
Bibliographie générale	338

L'ADAPTATION

Des livres aux scénarios

MARS 2018

Approche interdisciplinaire des archives du cinéma français (1930-1960)

Le cinéma français d'après-guerre dit « de la Qualité française », longtemps éclipsé dans l'historiographie au profit de la Nouvelle Vague, plaçait au cœur de ses préoccupations la question de l'adaptation : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Le Diable au corps* de Radiguet ou le *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos se voient notamment transposés à l'écran, et certains écrivains, tels Gide et Malraux, se prennent d'intérêt pour le 7^e Art.

Les études rassemblées ici exploitent des documents d'archives méconnus afin d'offrir un éclairage nouveau sur cette production cinématographique en l'abordant à travers l'activité scénaristique d'auteurs de premier plan (comme le tandem Aurenche et Bost). En comparant les romans ou les pièces de théâtre à leurs variantes scénaristiques et cinématographiques, les contributeurs du volume examinent les fonctions de la référence littéraire, certaines étapes de la création (notamment le découpage technique) ou certains procédés narratifs comme le flash-back ou la mise en abyme. L'œuvre filmique apparaît alors comme le résultat d'un geste nécessairement collectif, comme l'aboutissement d'un travail d'écriture mouvant dont l'étude nous apprend beaucoup sur le pouvoir respectif des mots, des images et des sons. Le scénario est souvent étudié dans une optique normative ; le voici envisagé comme le lieu des possibles.

Ouvrage sous la direction d'Alain Boillat et Gilles Philippe
Avec la collaboration de Laure Cordonier et Adrien Gaillard

EAN 9782874495915

ISBN 978-2-87449-591-5

352 pages – 24 €

HARMONIA MUNDI *livre*

www.lesimpressionsnouvelles.com