

« Les scénaristes sont les seuls auteurs des films : fais en sorte qu'on le sache. Amitiés »

Nicolas Boscher



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/290>
DOI : 10.4000/doublejeu.290
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015
Pagination : 19-34
ISBN : 978-2-84133-779-8
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Nicolas Boscher, « « Les scénaristes sont les seuls auteurs des films : fais en sorte qu'on le sache. Amitiés » », *Double jeu* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/290> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.290>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

« LES SCÉNARISTES SONT LES SEULS AUTEURS DES FILMS : FAIS EN SORTE QU'ON LE SACHE. AMITIÉS »¹

En s'appuyant, notamment, sur une partie de la correspondance présente dans le fonds Achard à la Bibliothèque nationale de France (BNF), cet article souhaite aborder la manière dont le statut d'auteur aura pu être questionné et débattu – souvent avec passion – par les premiers concernés, c'est-à-dire les scénaristes et les cinéastes, au cours de ces années trente à cinquante pendant lesquelles l'activité cinématographique de Marcel Achard aura été la plus prolifique. Cette réflexion suivra un parcours évidemment fragmentaire puisque le fonds Achard n'a pas été totalement référencé², que nous n'en avons exploré qu'une infime partie. Nous souhaitons en présenter malgré tout un aperçu en privilégiant les échanges épistolaires de l'auteur de *Jean de la Lune* avec deux de ses proches, soit un ami scénariste et un cinéaste complice, deux figures permettant d'aborder la question sous deux angles contradictoires tout en suivant une évolution chronologique : Henri Jeanson et Marc Allégret.

UN PRÉALABLE : LA CRISE DE L'AUTEUR AU THÉÂTRE

Pendant la période étudiée, la notion d'auteur divise les milieux théâtraux comme cinématographiques. Une même question fait s'affronter les théoriciens et, évidemment, les artistes et leurs producteurs : qui est l'auteur ?

-
1. BNF, fonds Achard, télégramme envoyé par Henri Jeanson à Marcel Achard le 5 mai 1955.
 2. L'inventaire coté ne concerne que les pièces écrites avant 1935, mais pas la carrière cinématographique d'Achard ni l'essentiel de la correspondance.

celui qui a écrit le texte-support – dramaturge ou scénariste – ou celui qui le met en scène ? Au-delà des spécificités de chacun des deux domaines, 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 les figures d'Antoine puis Lugné-Poe³, participe d'un effort de rénovation générale de l'art dramatique, que l'on ne voudrait justement plus voir résumé au texte. En témoignent les œuvres et écrits polémiques d'Alfred Jarry ou d'Antonin Artaud, puis les interventions du Cartel des quatre (Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoëff et Gaston Baty), créé en 1927, dont les trois premiers membres cités vont justement mettre en scène des pièces de Marcel Achard. C'est d'abord Dullin qui 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*, en 1929, grâce notamment à l'interprétation de Michel Simon, qui avait déjà joué dans *Et dzim la la...* du même Achard en 1926, sous la direction cette fois-là de Pitoëff. Même s'ils contestent moins radicalement que leurs deux comparses le « textocentrisme »⁴, et rappellent régulièrement 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 le metteur en scène⁵ ; l'année suivante, il entame avec Jouvet une relation professionnelle tumultueuse, initiée par la création de *Malbrough s'en va-t-en guerre*, farce située à l'époque élisabéthaine dont il doit couper une scène à la demande du metteur en scène⁶. Au final, Achard semble avoir renâclé à intégrer un « attelage » que Jouvet constituera de manière plus harmonieuse avec Giraudoux.

De cette période, qui voit les metteurs en scène rejoindre les dramaturges au premier plan, voire 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 de Marcel 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.*

-
3. 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*.
 4. 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.
 5. Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, Paris, France-Empire, 1977, p. 62-65.
 6. *Ibid.*, p. 79.

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 scène⁷.

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 peut aider à comprendre pourquoi le théâtre achardien – qui n'aura certes pas imposé une écriture dramatique aussi radicalement singulière que celle de Jarry ou Duras – est aujourd'hui à ce point oublié : son œuvre aura été balayée par le « siècle du metteur en scène »⁸.

Face à cette déferlante, le boulevard reste le refuge d'un certain conformisme du style, qui privilégie 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 Sacha Guitry, Henri Bernstein ou Marcel Achard justement, dont l'évolution progressive 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.

L'ironie est que le cinéma aura – grâce aux innovations expressives du muet et partant au statut éminent accordé à certains réalisateurs après la Première Guerre mondiale – justement nourri cette dangereuse rénovation de l'écriture théâtrale et l'évolution du rôle attribué au metteur en scène, 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 d'ailleurs partagés avec trois autres écrivains, transfuges venus comme lui de l'univers dramatique : Steve Passeur, Marcel Pagnol et Henri Jeanson,

7. Jean Vilar, « Le metteur en scène et l'oeuvre dramatique », in *Le théâtre français du XX^e siècle*, Robert Abirached (dir.), Paris, L'Avant-scène théâtre (Anthologie de « L'Avant-scène théâtre »), 2011, p. 563-564.

8. Béatrice Piccon-Vallin, « Le siècle du metteur en scène », in *Le théâtre français du XX^e siècle*, p. 535-611.

dont la correspondance croisée, mais évidemment, pour l'essentiel, passive⁹, compose une part non négligeable du fonds Achard.

LES « RASTIGNAC DE CE DÉBUT DE SIÈCLE » : MARCEL ACHARD ET HENRI JEANSON

Nourris de références littéraires, les comparses semblent, au cours des années vingt et trente, s'identifier aux ambitieux de la littérature romantique du siècle passé. Sous la plume d'« Aramis-Jeanson »¹⁰, Achard devient « Porthos » auquel il est reproché de ne pas posséder « l'âme d'Aramis »¹¹; de son côté, dans une conférence rédigée en 1934, Achard-« Porthos » assimile plutôt le dramaturge tenté par le cinéma américain à un célèbre ambitieux balzacien :

Si Balzac avait à peindre le Rastignac de ce début de siècle, il ne le montrerait pas au Père Lachaise, contemplant Paris et s'écriant « À nous deux ! » mais bien plutôt dans un cinéma de quartier, assistant à un documentaire sur Hollywood et, à onze jours de voyage de son but, s'écriant « À nous deux », devant le fantôme de sa ville¹².

Rastignac ou personnage éponyme des *Trois Mousquetaires*, l'analogie souligne, au-delà de l'ancrage littéraire, l'ambition commune à nos dramaturges partis à l'assaut, après la conquête de la citadelle théâtrale¹³, de l'eldorado cinématographique. Mais c'est d'abord dans les lettres envoyées par Henri Jeanson que cette ambition trouve le plus clairement et régulièrement à s'exprimer. Dans sa correspondance, Achard se départit rarement d'un ton affable, peut-être inspiré par la prudence; Pagnol reste plus mesuré dans son expression; Passeur privilégie l'épanchement intime; tandis que le futur scénariste de *Pépé le Moko*, la dent dure et la langue venimeuse, s'exprime

9. La 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 référencés. Nous avons pu néanmoins consulter les rares lettres envoyées par Marcel Achard à Henri Jeanson et déposées actuellement à la SACD.

10. BNF, fonds Achard, lettre d'Henri Jeanson, datable de la fin de 1930.

11. BNF, fonds Achard, lettre d'Henri Jeanson, datée du 12 septembre 1929.

12. BNF, fonds Achard, conférence de 1934.

13. Conquête glorieuse pour Pagnol et Achard, plus laborieuse pour Passeur et surtout Jeanson dont les trois pièces sont qualifiées par Françoise Giroud d'« aimables échecs » (« Portrait d'Henri Jeanson », in *Nouveaux portraits*, Paris, Gallimard [L'air du temps], 1954, repris dans *Jeanson par Jeanson*, Paris, Éd. René Château [Mémoire du cinéma français], 2000, p. 545).

sans détour. Son ambition est double, à la fois individuelle et théorique : imposer – après ses amis Pagnol et Achard – son nom au générique de films et, plus largement, faire reconnaître le scénariste en tant que leur véritable auteur. Cette ambition s'exprime sur plusieurs fronts : à travers les films, où brillent des dialogues mémorables ; de manière publique, grâce à une série d'articles publiés à partir de 1935 dans *Le Canard enchaîné*, *La Flèche* ou *Le Merle blanc* ; dans le cadre privé de la correspondance, une des plus continues et considérables du fonds Achard. Mettre en regard le discours de l'épistolier et celui du critique permet alors de mieux comprendre ce qui se joue, au sein du microcosme cinématographique avec l'apparition du parlant, puis sa diffusion en France à partir de 1929.

C'est que les débats qui agitent le monde théâtral trouvent des échos dans celui du cinéma, d'autant plus que ce passage au parlant semble promettre aux écrivains la revanche du texte sur l'image. Par ailleurs, les scénaristes et réalisateurs ont pu intégrer conjointement la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) le 25 juin 1929, en dépit de la réticence des dramaturges, tel Henri Bernstein qui ne peut croire « que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques veuille accueillir parmi ses membres les manuels, les exécutants, les metteurs en scène »¹⁴. Ce regard méprisant porté sur les réalisateurs – ou plutôt sur ces « metteurs en scène » que les scénaristes venus du théâtre voient comme de purs techniciens – se retrouve chez Jeanson, et ce dès les premières expériences cinématographiques d'Achard, parti une première fois pour Hollywood, en 1931¹⁵, afin d'adapter *La vie est belle*¹⁶ : « Comment t'entends-tu avec tes metteurs en scène ? D'Abbadie d'Arrast ? Pour l'amour de Dieu ne te laisse pas marcher sur les pieds par ces cons là »¹⁷. En 1935, un autre séjour américain, cette fois-ci comme adaptateur et réalisateur de la version française de *Folies-Bergère* après sa collaboration avec Ernst Lubitsch pour la version française de *La Veuve joyeuse*, vaut à Achard une missive où il est accusé par son vieil ami d'être passé du côté de l'ennemi, c'est-à-dire des réalisateurs : « Salaud,

14. Intervention d'Henri Bernstein à l'assemblée générale extraordinaire de la SACD du 19 novembre 1924, reprise dans l'ouvrage de Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'auteur du film : description d'un combat*, Paris / Arles / Lyon, SACD / Actes Sud / Institut Lumière, 1996, p. 67.

15. Jacques Lorcey (*Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, p. 111) situe ce séjour entre fin 1928 et début 1929. Mais le contrat de la Paramount pour l'adaptation de *La vie est belle* date du 23 mars 1931 (BNF, fonds Achard / 4 – Col-101 [9, 11]).

16. Cette première expérience est un échec car Achard refuse de valider les options du metteur en scène et préfère renoncer au projet. Mais elle lui a permis de rencontrer Ernst Lubitsch, sollicité par Maurice Chevalier afin d'arbitrer le conflit (Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*).

17. BNF, fonds Achard, lettre non datée, arrivée aux États-Unis le 12 mai 1931.

cochon, cinéaste – Je te demande pardon ces mots m’ont échappé. Ce sont des espèces de pets, n’y ajoute aucune importance»¹⁸. Taquineries amicales ? Peut-être, mais elles font écho aux critiques publiées alors par Jeanson et qui, notamment quand elles concernent des films auxquels Marcel Achard a collaboré, minorent ou dévalorisent systématiquement le rôle joué par les cinéastes dans le processus créatif. Il propose ainsi une contre-histoire du cinéma, à rebours de celle que voudraient écrire à cette époque les cinéastes les plus ambitieux comme de celle qui domine aujourd’hui.

ACHARD VU PAR JEANSON : L’AUTEUR PREMIER

Auteur littéralement premier puisque Jeanson propose tout simplement, dans un article rétrospectif intitulé « Le cinéma français doit vivre libre » et publié le 3 novembre 1939, donc à la veille du procès pour délit d’opinion qui verra sa condamnation à cinq ans de prison¹⁹, de considérer Marcel Achard comme le premier des auteurs du tout jeune cinéma parlant français, grâce son auto-adaptation de *Jean de la Lune* :

[...] *Afin de fêter dignement son 17^e procès pour délit d’opinion, Henri Jeanson nous adresse aujourd’hui le spirituel tour d’horizon que nous publions ci-dessous.*

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 très cultivé. Pas très spirituel » mais qui « eut l’idée – dangereuse pour l’époque – de tourner *Jean de la Lune* » :

18. BNF, fonds Achard, lettre datée du 1^{er} janvier 1935.

19. Trois jours après la publication de cet article, et à la suite de plusieurs appels pacifistes, dont un article publié dans *SIA*, Jeanson est arrêté puis condamné à cinq ans de prison pour « provocation de militaires à la désobéissance, provocation à l’insoumission et complicité ». Sa peine sera ensuite réduite en appel (Laurent Martin, « Collaboration “chaude” ou collaboration “froide” ? Le cas d’Henri Jeanson [1938-1947] », *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, vol. LXXXVI, n° 2, 2005, p. 91-106).

On cria au scandale, à la démente. On insulta Georges Marret.
 Ce Jean tomba de la lune et creva l'écran.
 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 monde²⁰. [...]

On appréciera ici, non seulement la manière avec laquelle les metteurs en scène du muet – dont Marcel Achard a pourtant été un des thuriféraires immédiatement après la Première Guerre mondiale, dans les articles qu'il signe à partir du 12 octobre 1919 pour le quotidien *Bonsoir*²¹ – sont rejetés dans les abysses de la nullité où ils rejoignent le producteur « pas très intelligent », mais aussi comment la réussite du film, et sans doute pour Jeanson de tous les films parlants, semble naître essentiellement « d'un dialogue entre tous savoureux ». En cela, celui qui fut le dialoguiste d'*Hôtel du Nord* ne fait qu'offrir, juste avant l'interruption contrainte de son activité de critique, un raccourci saisissant des textes publiés à partir de 1935 : devant la version française de *La Veuve joyeuse*, il commençait d'emblée par vanter « la fantaisie de Marcel Achard, son étonnant dialogue, ses trouvailles poétiques », avant d'admettre « l'intelligence de Lubitsch » et, enfin, de célébrer en conclusion la façon dont « Achard et Lubitsch ont gardé la valse et rajeuni l'opérette »²². Encore conserve-t-il ici un reste de reconnaissance pour l'intervention du cinéaste, mais il est vrai que Marcel Achard n'est arrivé que tardivement sur ce film réalisé par un cinéaste prestigieux. Quand Henri Jeanson rend compte, trois ans plus tard, de la collaboration d'Achard avec Jean Grémillon, il adopte un ton résolument plus polémique et offensif, annoncé d'emblée par le titre de l'article : « *L'Étrange M. Victor* – Les metteurs en scène indiscrets »²³. La suite est à l'avenant :

[...] Il a au moins un mérite ce navet : celui de nous faire assister par ses défauts, à la lutte sournoise que les metteurs en scènes livrent aux auteurs de films...

-
20. Henri Jeanson, article publié dans *Le Merle blanc*, 3 novembre 1939, repris, comme tous les articles signés Jeanson cités dans cet article, dans *Jeanson par Jeanson*.
21. Marcel Achard n'est pas le plus régulier des chroniqueurs de l'actualité cinématographique, contrairement à Pierre Scize puis Jean Morizot. Mais il célèbre notamment « les Gance, les L'Herbier, les Baroncelli, les Le Somptier et les Delluc » (*Bonsoir*, mardi 3 mai 1921, n° 820).
22. Henri Jeanson, article publié dans *Le Canard enchaîné*, 6 février 1935.
23. Henri Jeanson, article publié dans *La Flèche*, 24 juin 1938.

M. Grémillon appartient à cette catégorie de réalisateurs démodés qui obéissent encore aux absurdes lois du cinéma muet. M. Grémillon fait de l'image pour l'image... M. Grémillon ne songe qu'à une chose : escamoter l'action, faire disparaître le dialogue et dérober les comédiens à notre vue, tout cela au bénéfice de lamentables effets photographiques. [...] 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 tortillard et il n'a pas encore observé que le visage de M. Raimu, qu'un regard de M. Raimu, qu'un souffle de M. Raimu a plus de puissance comique, tragique, mélancolique ou bouffonne, que toutes les ingéniosités photographiques d'un metteur en scène en quête d'invention. Le métier du metteur en scène ne consiste pas à détourner l'attention du public. Il consiste, au contraire, à retenir cette attention. Il faudra bien, un jour, essayer d'apprendre cette vérité première aux messieurs qui s'intitulent un peu distraitemment sans doute, metteurs en scène !

Ceci étant, en considérant le film comme le territoire d'une lutte souterraine entre l'image et le verbe, Jeanson appréhende involontairement²⁴ ce qui constitue la singularité et une des qualités les plus essentielles de Grémillon, attaché à organiser des rapports contrapuntiques entre les composantes de tous ses films. Plus largement, il est frappant de constater que les plus brillants des cinéastes avec qui Achard aura eu l'occasion de collaborer – Lubitsch, Grémillon ou Ophüls – privilégient justement ces rapports dialogiques, voire conflictuels, entre les composantes visuelles et sonores. Plutôt que de considérer, tantôt l'image (selon Jeanson), tantôt les dialogues achardiens (selon tant de commentateurs contemporains²⁵), comme des adjonctions secondaires pour ne pas dire parasites, il serait peut-être intéressant d'envisager que le brillant et de l'un, et des autres, participe justement d'un complexe jeu d'équilibre contrôlé par l'auteur. Ou par les auteurs du film, si l'on préfère, et pour adopter une prudente neutralité...

Entre ces deux pôles que sont le respect poli dû au cinéaste admiré et l'expression la plus franche du mépris pour le « manuel », le « technicien » – selon la terminologie condescendante commune à Bernstein et Jeanson –, le rôle du cinéaste est le plus souvent éludé : *Gribouille* (filmé par Marc Allégret) est un film « de Marcel Achard », au générique comme dans la

24. C'est déjà ce que notait Geneviève Sellier dans son *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 120.

25. Depuis la co-scénariste de *Madame de...*, Annette Wademant (voir son intervention dans le documentaire de Martina Müller, *Max Ophüls – Den schönen guten waren*, 1990), jusqu'à la notice consacrée à Marcel Achard sur le site Internet de la Cinémathèque française.

critique d'Henri Jeanson²⁶ ; huit ans plus tard, quand le même critique rend compte de la sortie tardive de *Félicie Nanteuil* (toujours de Marc Allégret), il ne croit même plus utile d'indiquer le nom du réalisateur, se contentant une fois de plus de vanter le « dialogue savoureux, goguenard, sensible, spirituel et surprenant de Marcel Achard »²⁷. Or, le générique de ce second film a justement fait l'objet d'un débat extrêmement vif entre son scénariste, son réalisateur et ses producteurs. Débat qui tournait autour de la désignation de son auteur.

FÉLICIE NANTEUIL : LE SCÉNARISTE CONTRE LE RÉALISATEUR

La relation entre Marcel Achard et Marc Allégret évolue comme un drame en trois actes dont les péripéties s'impriment à la fois aux génériques des films et dans les lettres échangées. Le premier moment, c'est celui de la collaboration apparemment paisible, à partir de *Gribouille* (1937), dont nous venons de voir que le générique le présentait d'emblée comme le film « de Marcel Achard ». Le réalisateur s'effaçait alors pour adopter la position de simple exécutant avec une humilité qu'a pu encourager l'influence d'André Gide²⁸, éminent homme de l'écrit admiré par Allégret. Elle se poursuit avec *Orange* (1938), *Le Corsaire* (1939, inachevé), *Parade en sept nuits* (1940), *La Belle Aventure* (1942), puis *L'Arlésienne* (1942)²⁹. Marcel Achard devient le parrain de Danièle, fille de Marc Allégret et Nadine Vogel, tandis que les lettres envoyées entre 1939 et janvier 1941 témoignent alors de la parfaite entente professionnelle et personnelle qui règne entre les deux hommes, le cinéaste déclarant : « C'est vraiment merveilleux de travailler avec toi »³⁰, assurant son scénariste de sa « solide passion »³¹ pour lui, ou se « réjouis[sant] follement de [le] voir »³².

Mais dans cette dernière lettre est également évoqué le projet de *Félicie Nanteuil* dont la production va donner à la correspondance – et sans doute

26. Henri Jeanson, « On demande des vedettes », article publié dans *Le Canard enchaîné*, 31 mars 1937.

27. Henri Jeanson, « Félicie Nanteuil », article publié dans *Le Canard enchaîné*, 18 juillet 1945.

28. Bernard J. Houssiau, *Marc Allégret découvreur de stars, sous les yeux d'André Gide*, Yens/Morges, Cabédita (Archives vivantes), 1994, p. 196.

29. Seule infidélité de Marc Allégret à Marcel Achard pendant cette période : *Entrée des artistes* (1938), dialogué par... Henri Jeanson.

30. BNF, fonds Achard, lettre datée du 3 janvier 1939.

31. BNF, fonds Achard, lettre de Marc Allégret datée du 12 septembre 1939.

32. BNF, fonds Achard, lettre datée du 7 janvier 1942.

à leur relation – un ton nettement plus âpre. En effet, une évolution très nette des rapports entre le réalisateur et son scénariste se fait jour entre cette missive – dans laquelle Allégret sollicitait l’opinion de son collaborateur sur la distribution en cours – et celle expédiée sept mois plus tard par Allégret à Henry Gendre³³, avec copie à Georges Florin, président de la société de production Impéria, et à Marcel Achard, qui revendiquait apparemment le titre d’auteur principal 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 suivant [...]»³⁴.

Suit, sur trois colonnes, le comparatif scène par scène entre la version de Peyret-Chappuis, et celle revue et dialoguée par Marcel Achard. Pour 25 scènes sur 49, pratiquement toutes situées dans la première moitié du film, Marc Allégret ne note aucun changement. Sept autres ont été supprimées. Dans les 17 scènes restantes, la plupart des différences semblent souvent minimales, concernant notamment des changements de décor pour quatre scènes ou bien des personnages secondaires (M^{me} Nanteuil ou le D^r Socrate). Et si Marc Allégret indique que la scène 36, au cours de laquelle « M^{me} 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 la figuration du fantôme de Chevalier, 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.

33. 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.

34. BNF, fonds Achard, lettre du 27 août 1942.

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 pas³⁵.

Cette inflexion est primordiale, puisqu'elle 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. Marc Allégret en est conscient, lequel 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 »³⁶. Néanmoins, on voit comment l'évolution est attribuable, selon le cinéaste, non au seul scénariste mais à un triumvirat composé de ce dernier, de lui-même et du producteur Jean Prouvost. Dans la conclusion de sa lettre, il peut donc rejeter sans appel la demande d'Achard, non sans adopter un très prudent jésuitisme censé 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 que 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 »

35. BNF, fonds Achard, lettre du 27 août 1942.

36. BNF, fonds Achard, lettre du 27 août 1942.

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 Allégret³⁷

La réaction du cinéaste est d'ailleurs compréhensible et on peut s'étonner qu'Achard ait tenu à voir « considérer ce film comme le sien », alors même que, contrairement à *Gribouille*, il n'en 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 – et d'autant plus grandissante qu'elle a pu être aiguillonnée par Jeanson, entre autres. Ambition qui aura pu d'autant mieux s'exprimer que Marcel Achard – inspiré peut-être par le modèle hollywoodien dont il note dans les conférences qu'il lui consacre que les figures centrales en sont les producteurs ou les directeurs de studio, seuls « véritables artistes du cinéma »³⁸ – occupe également des responsabilités au sein de la société de production Impéria. Il ne manquait pas de le souligner avant le tournage de *Félicie Nanteuil*, dans un courrier adressé à Jean Prouvost :

[...] 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 suite³⁹.

D'emblée était suggérée ici une hiérarchie entre le scénariste (associé à la production et à la constitution du casting puisque Achard revendique,

37. BNF, fonds Achard, lettre du 27 août 1942.

38. BNF, fonds Achard, conférence de 1934.

39. BNF, fonds Achard, lettre adressée à Jean Prouvost, envoyée entre la fin de 1941 et le début de 1942.

toujours dans ce même courrier, d'avoir imposé Louis Jourdan et Micheline Presle avant qu'ils ne deviennent des vedettes) et le « metteur en scène », désignation ambiguë empruntée au théâtre et que le scénariste n'associe ici qu'à des activités subalternes qui sont davantage celles d'un habile technicien – « collaborateur » capable de « prépar[er] le matériel » – que d'un artiste à part entière. Metteur en scène au sujet duquel Achard rappelle qu'il aura dû l'imposer à un producteur réticent, au même titre que les deux comédiens principaux. En cela, il revendique bien, en sus des fonctions d'auteur et d'associé, sa proximité avec les « grands producteurs » américains qui « choisissent eux-mêmes leur histoire, leurs vedettes, leurs auteurs » et dont « les deux plus célèbres sont Irving Thalberg et Darryl Zanuck »⁴⁰, soit les producteurs respectifs de *La Veuve joyeuse* et *Folies-Bergère*.

De manière moins souterraine, son ambition s'exprime à travers son parcours professionnel pendant l'Occupation : après la création du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) par les autorités de Vichy, Marcel Achard intègre d'abord sa commission consultative puis son comité de direction, à partir du 23 mai 1942 – c'est-à-dire entre le début de la production de *Félicie Nanteuil* et le conflit tournant autour de la désignation de son auteur. Il y « représente les collaborateurs de création et assume le contrôle de la qualité des films »⁴¹. Cette ascension fulgurante aurait-elle stimulé son audace, sa volonté de se voir reconnu comme scénariste-auteur ? Toujours est-il que l'Office français d'information (OFI) diffuse l'information dans la presse par un article laudatif intitulé « L'industrie du cinéma va être réorganisée »⁴². Achard y est présenté comme « l'auteur du [*sic*] théâtre bien connu qui consacre depuis des années la plus grande part de son activité au cinéma », tandis que d'autres articles le décrivent comme le « directeur de l'industrie cinématographique française »⁴³, le « dictateur – en tiers – de l'industrie du film », un « Bonaparte »⁴⁴. Tous ces articles élogieux, et qui deviendront encombrants à la Libération, sont soigneusement découpés et conservés au sein des archives Achard, ce qui suppose que le dialoguiste de *Félicie Nanteuil* aura été sensible à cette promotion au sein de l'appareil de production cinématographique, au cours d'une période qui voit l'affaiblissement des

40. BNF, fonds Achard, conférence de 1934.

41. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2002, p. 58.

42. BNF, fonds Achard, article découpé par Achard, daté du 26 mai 1942, journal non identifié.

43. BNF, fonds Achard, article découpé par Achard, non daté, journal non identifié.

44. BNF, fonds Achard, article découpé par Achard, non daté, journal non identifié.

auteurs face aux producteurs⁴⁵. Notons néanmoins que le rôle d'Achard semble avoir été plus limité qu'attendu, l'essentiel des décisions étant, de fait, prises par la direction du Service du cinéma, qui ne jugera même pas utile d'avertir le COIC du décret du 23 mars 1943 concernant la protection des droits d'auteurs, ni de la création de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC)⁴⁶, dont le premier directeur est d'ailleurs Marcel L'Herbier, pionnier du cinéma d'auteur et de la reconnaissance du rôle créatif du réalisateur. Réduits à un rôle essentiellement consultatif, les trois membres du COIC démissionneront collégalement le 30 août 1943, soit un peu plus d'un an après leur nomination.

Toujours est-il que, face aux exigences d'Achard, ni le réalisateur, ni les producteurs de *Félicie Nanteuil* ne semblent avoir cédé: la brochure publiée par le COIC en septembre 1942⁴⁷ annonçant les films en production ne le crédite que des dialogues, comme ce sera effectivement le cas au générique du film dont la sortie sera repoussée – après une production difficile et la mise au ban d'un de ses acteurs entré dans la Résistance, Claude Dauphin – jusqu'en 1945: il est présenté par contre comme « un film de Marc Allégret », inversant la hiérarchie qui était celle de *Gribouille*.

Après ce rapport de force et cette inversion des attributions, s'ouvre enfin le troisième et dernier acte de la relation entre Marcel Achard et Marc Allégret: les lettres témoignent d'un certain refroidissement des relations tandis que les collaborations s'espacent avant de cesser complètement après 1946. Cette même année, le Comité de libération du cinéma français porte plainte contre Marcel Achard en l'accusant « d'avoir accepté la présidence du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, pendant l'Occupation »⁴⁸. Il est « frappé, par arrêté préfectoral du 20 avril 1946, de blâme sans affichage avec insertion de cette mesure dans deux journaux corporatifs »⁴⁹, sentence confirmée en appel: Marcel 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

45. Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'auteur du film...*, p. 123.

46. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français...*, p. 59.

47. BNF, fonds Achard, *Films français 1941-1942*, Éditions du ministère de l'Information, septembre 1942. Seul le nom d'Achard apparaît d'ailleurs sur la couverture de cette luxueuse et compromettante brochure dont il est donné comme l'unique auteur. C'est encore le cas pour la brochure publiée l'année suivante, encore plus luxueuse.

48. BNF, fonds Achard, mémoire en défense / pourvoi n° 84.958 formé par M. Achard.

49. BNF, fonds Achard, mémoire en défense / pourvoi n° 84.958 formé par M. Achard.

parmi les professionnels de l'industrie cinématographique. À ce dernier titre, le requérant a bien participé [à la vie] de l'ensemble des entreprises cinématographiques⁵⁰.

Nouvelle ironie du sort, c'est justement sa volonté de n'être pas confiné au seul statut de collaborateur de l'œuvre pour s'en voir attribuer la responsabilité principale qui lui vaut d'être discrédité.

La sentence sera finalement annulée plus d'un an plus tard, le 25 juillet 1947, mais Marcel Achard entretiendra désormais avec le cinéma des rapports plus épisodiques, et son ambition deviendra moins sensible après ses deux tentatives comme réalisateur-auteur, avec *Jean de la Lune* (1948) puis *La Valse de Paris* (1950). Même si ce dernier film témoigne d'une véritable ambition visuelle – au-delà de l'habituel brillant des dialogues qui est devenu la marque de l'auteur –, il ne réunira, comme le premier, qu'un trop modeste nombre de spectateurs⁵¹.

ÉPILOGUE : LE RETOUR DES TROIS MOUSQUETAIRES

Alors qu'Achard passe, après guerre, par une période délicate, ses amis de jeunesse, Henri Jeanson et Marcel Pagnol, 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 du statut d'auteur majeur des scénaristes ; le second 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 les deux films qu'il réalise. Quant à Steve Passeur, après avoir été entre 1937 et 1943 le scénariste de cinéastes qui avaient été au temps du muet des pionniers du cinéma d'auteur (Jacques de Baroncelli, Marcel L'Herbier, Abel Gance), il a intégré l'Association des auteurs de films (AAF), davantage attachée à la défense des réalisateurs⁵². Mais 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, parmi la liste des coauteurs.

50. BNF, fonds Achard, mémoire en défense / pourvoi n° 84.958 formé par M. Achard.

51. Jean Hellman, propriétaire du Rex et partenaire du Gaumont-Palace, envoie le 5 juin 1950 une lettre à Marcel Achard pour le consoler après le relatif échec public du film, qui a réuni à cette date près de 210 000 spectateurs (BNF, fonds Achard).

52. Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'auteur du film...*, p. 127-133.

Près de dix ans plus tard, du 26 avril au 10 mai 1955, Marcel Achard rejoint le jury du festival de Cannes, présidé par son vieil ami Marcel Pagnol. Et c'est au milieu du festival, le 2 mai, qu'il reçoit le télégramme suivant d'« Aramis-Jeanson », le troisième mousquetaire qui tient apparemment à intervenir dans l'attribution du palmarès : « Les scénaristes sont les seuls auteurs des films : fais en sorte qu'on le sache. Amitiés : Henri Jeanson ».

À l'issue du festival, la Palme d'or est attribuée à l'unanimité à *Marty*, film américain 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 divulgation »⁵³. C'est donc finalement le réalisateur qui aura, en France, gagné la bataille des auteurs, au grand dam, sans doute, de nos trois mousquetaires combattifs mais finalement défaits, Jeanson, Pagnol et Achard.

Mais après tout, ce dernier n'envisageait-il pas déjà cette hiérarchisation quand il notait, lors de la sortie en 1920 de *La Dixième Symphonie*, film qui participa à la reconnaissance du rôle créatif du réalisateur par l'intelligentsia française⁵⁴, que « 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 »⁵⁵ ? La formule est frappante, brillamment paradoxale, du pur Achard. Pourtant, sous le brillant, deux idées fortes affleurent : d'abord l'affirmation attendue selon laquelle le scénario est affaire de spécialiste, donc de scénariste ; puis l'idée – pour nous plus moderne – que le film existe au-delà du scénario, peut-être même contre le scénario. Truffaut n'aurait pas dit mieux. En tout cas, Achard l'a dit avant lui : l'homme est complexe, son parcours sinueux ; et l'épigramme achardien parfois plus riche de sens qu'on ne l'imagine.

NICOLAS BOSCHER⁵⁶

UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

53. Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'auteur du film...*, p. 153.

54. *Ibid.*, p. 51-52.

55. *Bonsoir*, n° 553, 8 août 1920.

56. Je tiens à remercier la direction de la BNF, en particulier le directeur de la section consacrée aux arts du spectacle, Joël Huthwohl, ainsi que son personnel, sans lequel l'exploration du fonds Achard n'aurait pas été possible. Je remercie également les responsables de la bibliothèque de la SACD, ainsi que les ayants droit de Marcel Achard et Marc Allégret.