

La réception critique des adaptations filmiques d'Henry Bernstein après la Seconde Guerre mondiale

Geneviève Sellier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/383>
DOI : 10.4000/doublejeu.383
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017
Pagination : 121-135
ISBN : 978-2-84133-895-5
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Geneviève Sellier, « La réception critique des adaptations filmiques d'Henry Bernstein après la Seconde Guerre mondiale », *Double jeu* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/383> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.383>



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

LA RÉCEPTION CRITIQUE DES ADAPTATIONS FILMIQUES D'HENRY BERNSTEIN APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Les pièces d'Henry Bernstein ont donné lieu à de nombreuses adaptations filmiques dès l'époque du muet puis dans les années 1930, d'une fidélité et d'une qualité très inégales¹, mais souvent avec des acteurs prestigieux qui avaient créé la pièce à la scène. Depuis les débuts du parlant, les adaptations de succès théâtraux sont une ressource importante du cinéma français qui peine à surmonter son retard technologique sur les cinémas allemand, britannique et surtout américain. Henry Bernstein est un des rois du théâtre de boulevard de l'entre-deux-guerres, à côté des Henry Bataille, Édouard Bourdet, Sacha Guitry, Marcel Achard, Marcel Pagnol, etc. Mais la guerre et l'Occupation vont changer la donne, en forçant Bernstein, d'origine juive, à l'exil, cependant que le théâtre de boulevard « enjuivé » devient la bête noire de l'occupant aussi bien que des idéologues et critiques proches de Vichy². La mauvaise réputation de ce théâtre « bourgeois » et parisien survivra à la Libération, pour des raisons à la fois politiques et culturelles : l'heure est à la démocratisation culturelle, qui sera concrétisée par le Théâtre national populaire (TNP) et la décentralisation. Au cinéma, une nouvelle génération critique émerge, dans le sillage d'André Bazin, animée par la même volonté de démocratisation qui se marque par le mouvement des ciné-clubs, et par le « néo-réalisme » italien, érigé en modèle d'un cinéma progressiste à l'écoute des couches populaires³.

-
1. Voir G. Sellier, « Henry Bernstein et le cinéma français des années trente », *CinémAction*, n° 93, *Le théâtre à l'écran*, R. Prédal (dir.), 1999, p. 82-88.
 2. Voir S. Added, *Le théâtre dans les années Vichy 1940-1944*, Paris, Ramsay, 1992.
 3. Voir J.-P. Jeancolas, « Histoire de la critique française de 1944 à 1958 », in *La critique de cinéma en France*, M. Ciment et J. Zimmer (dir.), Paris, Ramsay, 1997, p. 55-88.

Quand Henry Bernstein rentre en France en 1945 après cinq ans d'exil à New York, il a 69 ans et 49 ans de succès théâtraux derrière lui. Il retrouve la direction du théâtre des Ambassadeurs qui appartient au Conseil de Paris. Après avoir repris avec un succès limité *Le secret* (1913) avec Marie Bell, Jean Debucourt et Pierre Dux, il décide de revenir à sa stratégie d'avant-guerre qui consiste à écrire des pièces pour les meilleurs acteurs du moment et les plus connus, à la fois sur scène et sur les écrans : après *La soif*, écrite pour Jean Gabin en 1948, *Victor* pour Bernard Blier en 1950, sa dernière pièce, *Évangéline*, en 1952, sera pour Danielle Darrieux. Il met en scène lui-même ces pièces au théâtre des Ambassadeurs, chaque fois avec un grand succès.

Mais son nom n'est plus un sésame dans le monde du cinéma après-guerre : on ne note que trois adaptations : *Victor* (1951, Claude Heymann), d'après la pièce éponyme de 1950 ; *Delirio / Orage* (1954, Giorgio Capitani et Pierre Billon), remake franco-italien d'une adaptation française de 1937 d'après *Le venin* ; et *Der träumende Mund* (1953, Josef von Báky), remake de l'adaptation allemande de *Mélo* de 1932, avec Maria Schell, sorti en France sous le titre *Le rêve brisé* en 1956, mais dont je n'ai trouvé aucune trace de réception.

VICTOR, UN RÔLE ÉCRIT POUR BLIER

La pièce est créée fin 1950 avec Bernard Blier dans le rôle-titre, Simone Renant (la photographe lesbienne de *Quai des orfèvres*, 1947, Henri-Georges Clouzot) joue la belle garce, et Jacques Castelot le mari cynique, emploi où on le retrouve dans *La vérité sur Bébé Donge* (1952, Henri Decoin) ou dans *Avant le déluge* (1954, André Cayatte). La pièce a connu un grand succès grâce, en particulier, à l'interprétation de Bernard Blier, à propos duquel Bernstein déclare : « Je connaissais à peine Bernard Blier. [...] Je l'avais vu dans *Manèges*. Je l'ai engagé par instinct. Je ne me suis pas trompé. [...] Victor est un Français moyen, un petit ingénieur qui vit dans le Paris de 1948 (aux 1^{er} et 2^e actes) et dans celui de juillet 1950. »⁴ Bernstein a repris le personnage d'homme ordinaire victimisé par une femme diaboliquement séduisante, que Blier a incarné au cinéma pendant cet après-guerre, en particulier dans *Quai des orfèvres* et *Manèges* (1950, Yves Allégret)⁵.

Voici l'intrigue de la pièce : Victor, un ingénieur qui travaille à l'invention d'un « accumulateur léger », a fait un an de prison à la place de son ami

4. *Paris-Presse*, 5 octobre 1950 (revue de presse, fonds Bernstein, archives de l'Imec).

5. Voir N. Burch et G. Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996, p. 233-234 et 279-283.

et patron, Marc, ancien héros de la Résistance devenu un homme d'affaires véreux, par amour platonique pour l'épouse de Marc, Françoise. Quand il sort de prison, Françoise vient le chercher, mais il veut faire les choses honnêtement et attend qu'elle ait rompu avec son mari. Marc, totalement cynique, interdit à sa femme de partir avec aucune des affaires qu'il lui a offertes. Victor comprend qu'elle n'imagine pas de renoncer à son mode de vie luxueux. Il s'en va.

Deux ans plus tard, Victor vit avec une jeune femme, Marianne, qui était d'abord sa secrétaire. La vente de son brevet lui apporte la richesse. Entretemps, Marc, dont les malversations ont été découvertes, se suicide en confiant Françoise à Victor. Marianne comprend qu'il n'est plus libre et s'en va. Mais Françoise lui avoue qu'elle n'a aimé que son mari, et Victor reconnaît qu'il n'est plus amoureux. Ils se quittent bons amis, et Victor retrouve Marianne.

Si la thématique de cette pièce rappelle celle de beaucoup de films de l'après-guerre – un homme naïf et sincère manipulé par une femme –, ici la femme est elle-même manipulée par un mari cynique, avec lequel elle choisit de rester, à la fois parce qu'il est riche et parce qu'elle lui est physiquement attachée...

VICTOR, UNE ADAPTATION À CONTRE-EMPLOI POUR GABIN

Selon André Brunelin, le biographe de Gabin, la rencontre décisive entre Bernstein et Gabin a lieu en 1948 grâce à l'agent de Gabin, André Bernheim⁶. Il convainc le dramaturge d'écrire une nouvelle pièce pour l'acteur, qui lui-même en pleine « période grise » espère faire redémarrer sa carrière en relevant le défi du théâtre (il n'avait fait que du café-concert et du music-hall dans sa jeunesse). Bernstein écrit *La soif* pendant que Gabin tourne en Italie *Au-delà des grilles* (René Clément, 1949). Les répétitions commencent fin 1948 avec Madeleine Robinson et Claude Dauphin. Pour bien marquer qu'il s'agit d'une pièce écrite pour les trois acteurs (ce que les Américains appellent un *star vehicle*), Bernstein a donné aux personnages les prénoms des trois acteurs. C'est un grand succès : *La soif* se donne à partir de février 1949 pendant plus d'un an. Gabin déclarera pourtant : « c'était le baignoire, je suis sang et eau, et chaque soir, en plus, je me payais un trac fou qui me tordait les boyaux »⁷. Il ne renouvellera

6. A. Brunelin, *Gabin*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 358-362.

7. *Ibid.*, p. 360.

pas l'expérience. Il est cependant vraisemblable qu'il accepte de tourner l'adaptation de *Victor*, créée au théâtre par et pour Bernard Blier, à cause de cette expérience réussie avec Bernstein, mais aussi parce que, constatant sa moindre popularité depuis son retour en France, et angoissé à l'idée de ne pas la retrouver, il enchaîne alors les rôles au cinéma sans les choisir : entre 1950 et 1954, année où il triomphe à nouveau avec *Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker, il tourne en effet dix films. *Victor* ne fait pas partie de ceux que Brunelin retient dans cette période.

L'adaptation filmique est tournée en février 1951 et reprend fidèlement la trame de la pièce, mais seul Jacques Castelot garde le rôle du mari qu'il a créé sur scène. Gabin remplace Blier dans le rôle-titre, Françoise Christophe succède à Simone Renant, et Brigitte Auber incarne Marianne.

Selon le dossier du Crédit national⁸, le devis du film s'élève à 36,37 millions de francs, ce qui est un budget moyen pour l'époque. Le film est produit par la MAIC, société coopérative dirigée par Gilbert Cohen-Séat, par la société Orsay-films, créée pour l'occasion par Lucie Faure et Gilbert Cohen-Séat, et par la société de distribution SRO (Selznick). Les droits d'auteur pour Bernstein s'élèvent à 2,250 millions de francs, alors que le réalisateur (Claude Heymann) reçoit 1,5 million, et l'adaptateur Jean Ferry, 750 000 ; Jean Gabin a un cachet de 6,5 millions ; Brigitte Auber, 500 000 ; Jacques Castelot, 480 000.

Victor est un projet relativement modeste, qui repose principalement sur la notoriété de Bernstein et de Gabin, dont le cachet est très raisonnable. En revanche, la moindre notoriété du réalisateur et de l'adaptateur indique le caractère opportuniste du projet : il s'agit de profiter du succès de la pièce. De ce point de vue, l'indisponibilité de Blier est un handicap, dans la mesure où le rôle a été écrit pour lui par Bernstein, quoiqu'en dise Claude Heymann dans la presse au moment du tournage :

Bernard Blier n'est pas Victor à l'écran parce que les gros plans détruisent toute illusion quant à sa puissance de séduction sur les femmes [...]. J'ai écrit, en collaboration avec Jean Ferry, un second scénario, où le personnage de Victor était totalement modifié et collait mieux à Bernard Blier. Mais à ce moment-là, Bernard Blier avait signé son contrat pour tourner *La maison Bonnadieu*, et n'était plus libre. Je m'en suis tenu à mon premier scénario et ça a l'air de marcher fort bien⁹.

Pour s'adapter à la *persona* de Gabin, la scène explicative (assez bavarde) du début entre Victor et un sergent de ville devant la Santé est

8. Cinémathèque française, Fonds Crédit national, CN504-B360.

9. *Opéra*, 7 février 1951.

remplacée par une scène en prison avec ses deux compagnons de cellule, et une scène au café quand il sort, plus en accord avec son mutisme habituel. Le film ajoute le décor de l'atelier à celui de l'appartement de Victor et insiste sur le côté « prolétaire » de celui-ci.

Françoise Christophe, née en 1923, pensionnaire de la Comédie-Française, abonnée aux rôles de femme distinguée, a fait une carrière limitée au cinéma : Claude Heymann, qui a fait quelques films avant-guerre et après-guerre, lui avait donné le premier rôle féminin dans *La belle image* réalisé l'année précédente.

Le rôle de la jeune dactylo qui devient la compagne de Victor est tenu par Brigitte Auber qui a déjà fait plusieurs films en tête d'affiche pour des cinéastes importants : *Rendez-vous de juillet* (1949, Jacques Becker), *Vendetta en Camargue* (1950, Jean Devaivre), *Sous le ciel de Paris* (1951, Julien Duvivier) ; face à Françoise Christophe qui joue une grande bourgeoise inaccessible, elle incarne une féminité moderne, énergique, souriante, bonne camarade, sportive, ni femme fatale ni oie blanche. Si le *Victor* de Claude Heymann dont Bernstein a accepté l'adaptation est sensiblement différent du *Victor* de la scène, le metteur en scène a scrupuleusement respecté le sens de la pièce, en supprimant seulement quelques éléments comiques correspondant à la *persona* de Blier.

LA RÉCEPTION CLIVÉE DE *VICTOR* PAR LA PRESSE CINÉMATOGRAPHIQUE

Le film sort à Paris le 13 juin 1951. La réception critique est très clairement clivée entre ceux qui ont vu la pièce et les autres, qui réagissent en fonction de la réputation de Bernstein, c'est-à-dire souvent avec leurs préventions à l'égard du dramaturge. Ceux qui comparent le film avec la pièce qu'ils ont vue récemment sont le plus souvent très sévères pour l'adaptation, comme Henry Magan¹⁰, dans *Le monde*, qui titre son article « L'échec de *Victor* » :

Victor pose une fois encore, au détriment de la pièce d'Henri Bernstein, le problème des adaptations à l'écran d'œuvres dramatiques ou littéraires. [...] La raison majeure de cet échec est qu'il a cru pouvoir transformer le caractère de son principal personnage pour satisfaire à l'impératif cinématographique qui lui ordonna – je ne sais ni comment ni pourquoi – de confier à Jean Gabin à l'écran le rôle interprété sur scène par Bernard Blier. Il a, ce faisant, privé de vraisemblance son film comme de sens, et de nécessité psychologique les répliques et les situations d'un drame que

10. Henry Magan (1919-1965) est le critique attitré du *Monde* de 1946 à 1953.

l'on pouvait aimer ou non sur scène, mais dont il fallait bien constater et l'existence et la crédibilité. [...]

Ce n'est un mystère pour personne : Jean Gabin possède une « présence » monolithique. C'est à n'en pas douter un excellent acteur, mais pas plus qu'il ne viendrait à l'esprit de lui confier le rôle de Jean de la Lune¹¹, il n'était légitime de lui demander d'exprimer certains attermolements, certaines subtilités que l'on était en droit d'attendre du Victor bernsteinien. [...] Je ne m'étonne plus d'avoir appris que M. Bernstein, interrogeant après la projection l'un des responsables du film, lui demanda de quelle œuvre dramatique il était adapté¹².

Le Figaro est plus expéditif mais tout aussi sévère : « Le sujet de la pièce de M. Henry Bernstein est devenu bien mince à l'écran, et sincèrement, je ne vois pas qu'on puisse s'émouvoir de l'histoire de ces deux hommes et de ces deux femmes qui, au fond, sont si accommodants avec leurs sentiments. »¹³

Mais la plupart des critiques de cinéma de la nouvelle génération n'ont pas vu la pièce et réagissent le plus souvent en fonction de ce qu'on pourrait appeler un réflexe anti-Bernstein ; en revanche, la réputation de Gabin reste intacte, malgré ses échecs depuis qu'il est rentré en France à la Libération. Jean Néry¹⁴, dans *Franc-tireur*, reprend la même anecdote apocryphe qu'Henry Magnan, mais pour en tirer la conclusion inverse :

On dit que M. Bernstein qui a, paraît-il, écrit une pièce intitulée *Victor*, ne reconnaît pas l'adaptation qu'en ont fait Jean Ferry et Claude Heymann. Et pourtant, en voyant ce film – et même si l'on ignore jusqu'à l'existence de la pièce –, on s'écrie, sans crainte d'erreur : « ça, c'est du Bernstein ! » Il n'y a que lui en effet pour figoler ainsi ces drames bourgeois aux caractères frôlant le ridicule sans cependant y sombrer (en cinquante ans de métier, on acquiert une technique), aux faux grands sentiments et à l'émotion de pacotille. [...] Comme il arrive souvent (même au cinéma), la bataille est gagnée, ici, par les combattants et non par les généraux (ce sera peut-être la formule la plus audacieuse de ma carrière que d'avoir baptisé M. Bernstein général !). Ces combattants se nomment Jean Gabin, Françoise Christophe, Brigitte Auber, Jacques Castelot, Jacques Morel. [...]

11. Personnage de poète innocent et amoureux créé par Marcel Achard en 1929 dans la pièce éponyme, incarné à la création par Louis Jouvet, puis au cinéma par René Lefèvre en 1931 (*Jean de la Lune*, Jean Choux).

12. *Le monde*, 26 juin 1951.

13. [Auteur anonyme], *Le Figaro*, 18 juin 1951.

14. Jean Néry (1913-1985) critique attitré de *Franc-tireur* de 1946 à 1955, également collaborateur de *L'écran français* de 1946 à 1950.

Victor, ce n'était cependant guère un rôle pour Gabin. Eh bien ! Il réussit à lui donner quelque humanité, quelque densité. Sans grands effets, en dégonflant fort proprement la baudruche bernsteinienne. C'est du beau boulot¹⁵ !

La même opposition entre le bourgeois Bernstein et le prolétaire Gabin structure la critique de Roger Boussinot¹⁶ pour *L'écran français* qui a pris à cette époque, sous sa férule, un tournant franchement stalinien. Il titre son article : « Victor : Jean Gabin tout seul ».

Dans cette adaptation de l'œuvre bernsteinienne, plusieurs choses nous touchent. Non point celles à coup sûr, qui provoquent l'attendrissement ridicule des habitués du théâtre des Ambassadeurs, mais d'autres qui interviennent, portées par le souffle pur qui balaie nos studios. [...] Il ne faut pas remonter bien loin dans l'histoire du drame bourgeois pour trouver une situation-type de ce genre. Mais ce qui est nouveau, c'est que cela ne se passe plus entre gens d'une même classe sociale. Si Marc, la crapule, appartient à la grande bourgeoisie bancaire, Victor n'appartient pas à la noblesse, ni même à la magistrature. On le trouve le plus souvent en bleu de travail derrière son atelier d'artisan. Et la rivale de Françoise n'est plus l'oie blanche de bonne famille, mais une dactylo, et c'est elle qui donnera le bonheur à Victor. Cela ne dépasse pas évidemment le niveau du simple ouvriérisme. [...] Néanmoins, cette localisation sommaire des vertus – si je puis m'exprimer ainsi – tient compte d'une vérité qui finit bien par s'imposer, même dans un drame de M. Henry Bernstein.

Ce personnage de Victor est interprété par Jean Gabin et il faut bien dire que le film devient un festival Gabin. [...] Dans ce rôle sans violence, Gabin tout seul campe un personnage achevé et dont il ne devrait plus se départir parce qu'il est de notre époque¹⁷.

L'image de Bernstein dans le milieu des critiques de cinéma d'après-guerre est donc globalement négative, y compris pour ceux qui ne connaissent pas son théâtre, d'autant plus que cette forme de boulevard sérieux (contrairement au boulevard léger incarné par Sacha Guitry) a disparu des scènes et des écrans pendant l'Occupation. Le théâtre de Bernstein est perçu par ces critiques comme irrémédiablement daté, avec ses intrigues d'alcôve entre bourgeois.

15. J. Néry, *Franc-tireur*, 16 juin 1951.

16. Roger Boussinot (1921-2001), critique à *L'écran français* dont il est le rédacteur en chef de 1950 à sa disparition en 1952, est aussi romancier (*Les guichets du Louvre*, 1960) et auteur d'une *Encyclopédie du cinéma* constamment rééditée depuis 1967.

17. R. Boussinot, « Victor : Jean Gabin tout seul », *L'écran français*, n° 311, 20-26 juin 1951, p. 7.

La réception publique confirme en partie ce constat : le film est un semi-échec avec à peine plus d'un million d'entrées. Par comparaison, deux autres films avec Gabin à la même période ont nettement plus de succès : *La Marie du port* (1950, Marcel Carné) fait 2,6 millions d'entrées, *La nuit est mon royaume* (1951, Georges Lacombe) 2,5 millions¹⁸. Mais compte tenu de son budget relativement modeste, le film de Claude Heymann parvient à se rentabiliser. Il sort en juin 1951, et les 10 millions avancés par le Crédit national sur un budget de 36 millions sont intégralement remboursés fin décembre 1952. À la même période, des films plus prestigieux comme *Manèges*, *Orphée* (1950, Jean Cocteau) ou *Casque d'or* (1952, Jacques Becker) auront plus de mal à rembourser l'avance du Crédit national.

ORAGE, LE REMAKE D'UNE ADAPTATION INFIDÈLE DU *VENIN*

Orage, qui sort en 1954, est un cas de figure différent : c'est une coproduction franco-italienne tournée en Italie¹⁹, co-réalisée par le Français Pierre Billon, un vieux routier, et l'Italien Giorgio Capitani, dont c'est le premier long métrage. C'est le remake (le mot semble entrer dans le vocabulaire des critiques à l'époque²⁰) quasiment plan par plan du film réalisé par Marc Allégret en 1937 sur une adaptation par Marcel Achard d'une pièce de Bernstein créée en 1927, *Le venin*.

L'intrigue du *Venin* est la suivante. Gabriel, un écrivain célèbre, est marié avec Gisèle, une jeune femme fragile et docile, mais il est obsédé par les possibles infidélités de sa maîtresse, Françoise, ce qui l'empêche d'écrire. Lassée de voir son mari en proie aux affres de la jalousie, Gisèle lui demande d'aller rejoindre sa maîtresse. L'acte II nous fait assister à la passion physique dévorante de Gabriel et Françoise, bientôt gâchée par la jalousie tout aussi dévorante de Gabriel qui finit par brutaliser physiquement sa maîtresse avant que leur passion ne reprenne le dessus. Une description aussi crue du désir physique sur scène était inédite à l'époque. À l'acte III, Gabriel a écrit un nouveau livre à succès et est retourné auprès de sa femme, qui

18. Voir S. Simsi, *Ciné-passions. Le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012.

19. Coproduction d'initiative italienne, elle n'apparaît pas dans le catalogue des films français des années 1950 établi par Jean-Charles Sabria (*Cinéma français. Les années 50*, Paris, Economica / Centre Georges Pompidou, 1987), ni dans les archives du Crédit national.

20. Voir M. Juan, « Vingt ans après. Réflexions sur les remakes et nouvelles adaptations dans le cinéma français d'après-guerre », in *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, G. Le Gras et G. Sellier (dir.), Paris, Nouveau Monde, 2015, p. 185-200.

est enceinte et résignée à n'être qu'une mère. À la création, face à Charles Boyer, Yvonne de Bray était la maîtresse, et Gaby Morlay l'épouse²¹.

Produite par André Daven dix ans plus tard, l'adaptation de Marcel Achard change tellement le sens de la pièce que Bernstein demande que l'on modifie le titre du film. *Le venin* devient *Orage* « d'après une nouvelle de Bernstein » qui, bien sûr, n'existe pas. Le film raconte le coup de foudre d'André, un ingénieur sérieux et bourgeoisement marié, pour Françoise, une jeune étudiante sexuellement émancipée. Ils vivent une liaison passionnée dans une auberge de campagne, mais quand ils rentrent à Paris, elle est attendue par un autre. André s'efface et retourne à son foyer, mais il est tellement malheureux que sa femme le pousse à aller retrouver sa maîtresse. Entretemps cependant, Françoise, désespérée qu'il l'ait quittée, a rompu avec son amant et est devenue la maîtresse d'un homme riche et discret dont André devient épouvantablement jaloux. Quand Françoise apprend que la femme d'André est enceinte, ce que lui-même ignore, elle se suicide.

Face à Charles Boyer, la très jeune Michèle Morgan²², tout juste révélée par *Gribouille* (1937, Marc Allégret), incarne la jeune étudiante émancipée. Les critiques de 1938, en particulier ceux de la presse « sérieuse », dont la plupart connaissent la pièce de Bernstein, sont très réservés face au film. Émile Vuillermoz²³, l'éminent critique du *Temps*, émet les plus sérieuses réserves sur l'adaptation de Marcel Achard :

On nous a appris que M. Henri Bernstein, trouvant que ce film, tiré d'une de ses œuvres, n'en constituait pas une traduction suffisamment littérale, avait prié les adaptateurs de donner à leur travail un nouveau titre. Voilà pourquoi *Le Venin* est devenu *Orage*. J'ignore les griefs précis que l'homme de théâtre a pu formuler contre les cinéastes. Marcel Achard, dont les succès à l'écran se multiplient, est assurément le « transpositeur » de qualité, avec lequel on n'a pas à redouter les basses trahisons dont nos auteurs ont été quelquefois victimes dans les studios. Mais, pour ma part, j'estime que la version cinématographique du *Venin* pêche par un excès de raccourcis psychologiques enlevant aux héros principaux de l'action de précieux éléments d'équilibre et de vraisemblance. [...] Soucieux d'élaguer tout ce qui pourrait créer des longueurs, Marcel Achard et Jean Lustig nous ont privés de renseignements indispensables sur la mentalité et les origines de cet ingénieur et de cette étudiante qui nous sont présentés de façon trop elliptique. [...] Il faut qu'on admette sans explications qu'en une minute un homme énergique, loyal et consciencieux, qui

21. À la création de la pièce en 1927, Charles Boyer a 28 ans, Yvonne de Bray en a 40, et Gaby Morlay 34.

22. Michèle Morgan a 17 ans face à Charles Boyer qui en a 38.

23. Émile Vuillermoz (1878-1960), compositeur et critique musical, est l'inventeur de la critique de cinéma en France en 1916, qu'il assure régulièrement entre autres pour *Le temps*.

adore sa femme et s'intéresse passionnément à son métier, peut devenir un être veule, égoïste, paresseux et indifférent à tout, parce qu'il a trouvé sur sa route une jeune femme attirante. On doit également trouver normal que de son côté celle-ci sacrifie tout pour tomber immédiatement dans les bras d'un homme qui lui plaît²⁴.

À travers cette critique détaillée de l'adaptation, Vuillermoz pointe toute la complexité psychologique et sociologique de la pièce de Bernstein, que l'adaptation a fait disparaître. Le choix d'une jeune première (Michèle Morgan) pour jouer la maîtresse modifie complètement le sens de l'intrigue, de même que la transformation de l'écrivain narcissique de Bernstein en un ingénieur dévoué à son travail et à sa famille : l'histoire perd beaucoup de sa vraisemblance...

En revanche, les critiques de la presse populaire sont beaucoup plus positifs. Par exemple, René Lehmann²⁵ écrit dans *L'intransigeant* :

La collaboration Marcel Achard-Marc Allégret donne les meilleurs résultats. Après le charmant et populaire *Gribouille*, voici l'émouvant et romanesque *Orage* où nous avons la joie de retrouver, maître de sa langue et de son jeu, Charles Boyer, meilleur que jamais. Marcel Achard a adapté – avec Jean Lustig – et signé, seul, les dialogues pleins de vie et de sens d'*Orage*, film français de grande classe, réalisé avec une vraie maîtrise par Marc Allégret, d'après une nouvelle d'Henri Bernstein, inspirée, pensons-nous, par *Le Venin* du célèbre dramaturge²⁶.

Le ton de l'article et les critères de qualité qui sont mentionnés indiquent que le critique s'adresse à un public populaire plus sensible au star-système et au romanesque des intrigues qu'à la fidélité du film à la pièce d'un dramaturge que les lecteurs de *L'intransigeant* ne connaissent sans doute que de nom.

LA RÉCEPTION D'*ORAGE* EN 1954 : LA SECONDE MORT DE BERNSTEIN

En 1954, quand sort le remake d'*Orage*, Bernstein vient de mourir, et une nouvelle génération de critiques a pris la relève, qui ne connaît plus le dramaturge que de réputation (et celle-ci est mauvaise comme celle de

24. É. Vuillermoz, *Le temps*, 29 janvier 1938.

25. René Lehmann (1893-?), rédacteur en chef à *L'intransigeant*, est aussi critique régulier à *Pour vous* (1928-1940).

26. *L'intransigeant*, 17 janvier 1938.

tout le théâtre de boulevard). Simone Dubreuilh²⁷ dans *Libération*, le quotidien issu de la Résistance, se livre à un véritable jeu de massacre face au remake franco-italien d'*Orage* (le titre italien est *Delirio*) avec Françoise Arnoul et Raf Vallone :

Était-il intéressant pour les spectateurs de 1954, grands lecteurs de Peter Cheney, d'Anouilh et de Kafka, d'exhumer ce drame bourgeois sans profondeur et de condamner sans appel, à travers lui, le théâtre de Henri Bernstein [...].

Était-il urgent de nous démontrer que ce théâtre qui remplit pendant plus d'un quart de siècle, chaque saison, les salles du boulevard, est du très mauvais théâtre à ficelles grossières, sans style comme sans vérité ? Un théâtre banal, conventionnel, dénué de puissance et de poésie à un point insoutenable ? Un théâtre que n'a soulevé que la vigilance d'Henri Bernstein lui-même, soit qu'il exigeât – avec quelle suffisante ingénuité – de passer pour un génie et menaçât de leur rompre les os ceux des critiques qui élevaient la moindre protestation ; soit encore qu'il choisît – avec quelle science éprouvée – les meilleurs comédiens (toujours les meilleurs) d'une époque, et les soumettant à une discipline de fer, tirât d'eux, au service de ses personnages sans poids, le meilleur d'eux-mêmes [...]. À une époque où les J3²⁸ de bonne famille assassinent sans remords parents et amis, où des *murderparties* à « cadavres réels » sont monnaie courante dans la banlieue chic de Rome, la Françoise d'Henri Bernstein et ses amants passés et présents font figure, la première, de bas bleu, les seconds, de débiles mentaux²⁹.

Cette nouvelle génération de critiques pour qui Bernstein est devenu un repoussoir n'est pas toujours capable d'identifier, faute d'avoir vu le film de 1937, qu'il s'agit d'un remake quasiment plan par plan de la version précédente qui était elle-même une adaptation très infidèle d'une pièce de Bernstein. Paradoxalement, *Le venin*, la pièce créée en 1927, était particulièrement audacieuse pour l'époque, dans la lucidité avec laquelle le dramaturge dépeignait une passion physique gangrenée par une emprise masculine despotique. Tout ceci avait déjà disparu dans l'adaptation de Marcel Achard qui devenait une banale histoire de démon de midi. La version qui se passe dans l'Italie de 1954 semble de plus capitaliser essentiellement sur la présence de deux vedettes connues des deux côtés des

27. Simone Dubreuilh (1912-1960), critique régulière à *Libération* (1944-1964), aux *Lettres françaises*, à *L'écran français*, à *Positif*...

28. La catégorie J3 – les jeunes de 13 à 21 ans – a été créée en octobre 1940 par le gouvernement de Vichy, pour l'attribution des tickets d'alimentation. Ils ne seront supprimés qu'en novembre 1949.

29. S. Dubreuilh, *Libération*, 20 juillet 1954.

Alpes, Françoise Arnoul et Raf Vallone, à un moment où les coproductions franco-italiennes sont la panacée de l'industrie pour faire pièce à Hollywood. La seule différence entre la version de 1937 et celle de 1954 – censure catholique italienne oblige – est la suppression du suicide de la jeune femme qui se contente de disparaître de la vie de son amant.

C'est l'ignorance de la critique qui est frappante en 1954. En voici deux exemples pris dans des périodiques qui, pourtant, s'adressent plutôt à l'élite cultivée. Roger Fressoz³⁰ écrit dans *Témoignage chrétien* :

Où commence le plagiat, ou finit le « *remake* », cette appellation hollywoodienne de la resucée ? C'est la question qu'on peut à bon droit se poser à propos du second *Orage* qui gronde sur nos écrans. Il y a une vingtaine d'années, Pierre Chenal [*sic*] avait tourné sous ce titre, un film dont le scénario était emprunté à une nouvelle de Bernstein [*sic*]³¹.

J. G. Pierret juge pour sa part dans *Radio-cinéma* (l'ancêtre de *Télérama*) :

Quand un monsieur marié s'éprend d'une demoiselle, ça fait un « drame » au sens théâtral du mot. Ça fait même un drame du boulevard, pour ne pas dire un mélodrame. Tout dépend de l'auteur. Ainsi l'œuvre d'Henri Bernstein est-elle généralement construite sur ce qu'on appelle les « ménages à trois », et nous ne sommes donc pas surpris de retrouver une telle situation en revoyant *Orage*, dont le scénario est tiré d'une nouvelle [*sic*] de cet auteur. Il faut bien écrire en revoyant puisque ce film, signé Pierre Billon, est un remake approximatif de cet *Orage* réalisé voici quelque vingt ans, par W. Wyler [*sic*] avec le concours de Charles Boyer et Michèle Morgan³².

Le critique de *La croix*, Jean Rochereau, est plus cinéophile mais tout aussi hostile à Bernstein :

Orage... O désespoir ! Calembour facile, certes, mais qui s'impose à la pensée de la plupart des spectateurs. Quelle idée saugrenue en effet d'avoir pressé le dard émoussé de feu Bernstein pour en extirper... le venin ! La pièce qui porte ce titre ne méritait que l'oubli. De plus Marc Allégret n'avait-il pas en 1937, tout à la fois prouvé, avec le premier *Orage*, son habileté technique et le vieillissement du mélodrame bernsteinien ? Pierre Billon et Giorgio Capitani en ont décidé autrement [...] et ont commis une œuvre moralement néfaste et artistiquement médiocre. L'histoire unit

30. Roger Fressoz (1921-1999), critique de cinéma à *Radio-loisirs* et à *Franc-tireur*, entre au *Canard enchaîné* en 1952.

31. Roger Fressoz, *Témoignage chrétien*, 29 juillet 1954.

32. J. G. Pierret, *Radio-cinéma*, 1^{er} août 1954.

complaisamment l'in vraisemblance à la banalité. Paradoxe? Oui, mais imputable à Bernstein. [...] Le thème *pouvait* être traité proprement³³.

Ce qui fait consensus chez tous les critiques de la presse sérieuse, surtout quand elle est « de gauche », c'est l'opinion négative qu'ils ont de Bernstein. Ainsi Jean Thévenot³⁴ dans *Les lettres françaises*, l'hebdomadaire culturel communiste, écrit :

Ce film [...] est tiré de l'œuvre d'Henri Bernstein. Ceci précisé, mon compte rendu pourrait s'arrêter là. Car on sait où l'on va quand on vient de Bernstein et on le sait depuis si longtemps qu'il n'y a plus à l'expliquer. [...] Voilà bien le drame bourgeois type, avec ses conventions archaïques et avec ses indéniables qualités psychologiques. Henri Bernstein était le plus précis des horlogers du cœur humain, du cœur fortuné uniquement occupé de ses infortunes³⁵.

En revanche, dans la presse populaire spécialisée, l'accueil du film est plus positif et Bernstein reste une référence respectable. *Cinéma* se rend compte du film à plusieurs reprises et sous plusieurs formes. En avril 1954, un article intitulé « Françoise Arnoul déchaîne un nouvel *Orage* cinématographique » présente le film de manière objective et érudite à la fois :

Il y a une vingtaine d'années, Marc Allégret réalisait – et pour la première fois – un film tiré du *Venin*, d'Henri Bernstein. La pièce, qui est avec *Félix*, l'une des œuvres les plus intéressantes illustrant la seconde manière de cet auteur, avait connu un joli succès au cours des années 1924-1925. Et le film intitulé *Orage*, en raison de quelques modifications, apportées dans l'action plutôt que dans les caractères, vit le triomphe de Michèle Morgan alors jeune débutante. Il assurait également celui de Charles Boyer, classait Lisette Lanvin parmi les bonnes comédiennes de l'époque et laissait entrevoir en Jean-Louis Barrault une personnalité éblouissante. Aujourd'hui, Pierre Billon et Giorgio Capitani ont repris le même sujet et si, pour des raisons de commodité, l'action se passe à Rome, le film, cette fois, ayant été tourné en Italie, les situations dramatiques, les personnages, les caractères sont identiques³⁶.

33. J. Rochereau, *La croix*, 30 juillet 1954 (mot souligné dans le texte).

34. Jean Thévenot (1916-1983), critique régulier à *L'écran français* et aux *Lettres françaises*, puis producteur pour la radio et la télévision.

35. J. Thévenot, *Les lettres françaises*, 30 juillet 1954.

36. [Auteur anonyme], « Françoise Arnoul déchaîne un nouvel *Orage* cinématographique », *Cinéma*, n° 1027, 9 avril 1954, p. 17.

Deux mois plus tard³⁷, le même magazine présente sur trois pages le récit du film illustré de photos, avec un portrait de Raf Vallone, mais cette fois sans mentionner Bernstein. En revanche, une semaine après, dans la rubrique « Choisissez parmi les films nouveaux », la critique d'*Orange* indique « d'après un thème d'Henry Bernstein, extrait de sa pièce *Le Venin* », ce qui est une formulation assez exacte du lien entre la pièce et le film. Si la critique ne revient pas sur cette filiation, l'évaluation du film suggère une certaine ambivalence :

La structure mélodramatique de l'intrigue ne donne pas son ton au film, qui sait s'en échapper. Du début à la fin, on demeure dans le concret. On frôle le mélo, mais on le fuit par la simplicité, par le quotidien, par de courtes scènes qui transforment les grands sentiments en menus gestes sans conséquences³⁸.

Mais l'évaluation tient une place très réduite : l'essentiel de l'article est consacré au récit de l'intrigue et à la performance des acteurs, comme c'est la norme dans cette presse.

Autre pilier de la presse populaire spécialisée, l'hebdomadaire de novellisation *Le film complet* propose en décembre 1954 le récit d'*Orange* sur onze pages, en le présentant de la façon suivante : « Film de Pierre Billon et Giorgio Capitani, d'après la pièce de Henry Bernstein, *Le Venin* (raconté par J. Mettra) »³⁹. Le relatif succès public du film (près de 1 670 000 entrées) confirme que Bernstein n'est pas un repoussoir pour le grand public...

L'histoire de la réception critique des adaptations d'Henry Bernstein après-guerre est donc marquée paradoxalement par le discrédit qu'il a subi pendant l'Occupation, en tant que dramaturge juif, qui plus est peintre des turpitudes bourgeoises tant dénoncées par Vichy. Après-guerre, malgré son retour en grâce et ses succès au théâtre des Ambassadeurs, Bernstein incarne, aux yeux de la nouvelle génération des critiques de cinéma, tout le théâtre bourgeois qu'il faut rejeter pour mettre en œuvre le renouvellement artistique et la démocratisation culturelle dont les forces issues de la Résistance se veulent porteuses. Seuls les périodiques populaires semblent avoir encore de la considération pour Bernstein !

La voix de ceux qui connaissent et apprécient le dramaturge est totalement recouverte par cette nouvelle génération dont la culture est plus cinématographique que théâtrale, et qui plaide pour un art de masse plus

37. *Cinéma*, n° 1038, 25 juin 1954, p. 24-25 et 28.

38. [Auteur anonyme], *Cinéma*, n° 1043, 30 juillet 1954, p. 20.

39. *Le film complet*, n° 490, 9 décembre 1954, p. 2-13.

proche des préoccupations des classes populaires. Il faudra plus de trente ans et le prestige d'Alain Resnais pour que les milieux du cinéma commencent à réévaluer le théâtre de Bernstein, alors que le boulevard léger de Sacha Guitry, malgré ses compromissions avec Vichy, n'a jamais cessé de briller, au théâtre comme au cinéma pendant toute cette période. Rappelons que François Truffaut avait fait de Guitry un de ses maîtres à penser... La mauvaise fortune d'Henry Bernstein dans le cinéma d'après-guerre (mais les adaptations d'avant-guerre font rarement justice au dramaturge⁴⁰) tient à la fois à la médiocrité des adaptations qu'il suscite et à la stigmatisation dont son théâtre fait l'objet dans la France de la Libération. Rétrospectivement, on peut y voir aussi la trace d'un « passé qui ne passe pas », pour reprendre la formule de l'historien Henry Rouso⁴¹ à propos de Vichy. Il faudra attendre l'adaptation très fidèle de *Mélo* par Alain Resnais en 1986, pour que la réhabilitation de l'œuvre de Bernstein s'amorce.

GENEVIÈVE SELLIER
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

40. Voir G. Sellier, « Henry Bernstein et le cinéma français des années trente ».

41. H. Rouso et É. Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.