

Le style et la dramaturgie chez Marcel Achard : éléments de réflexion à travers le scénario et les dialogues de *Madame de...* de Max Ophuls

Lionel Pons



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/292>
DOI : 10.4000/doublejeu.292
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015
Pagination : 35-68
ISBN : 978-2-84133-779-8
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Lionel Pons, « Le style et la dramaturgie chez Marcel Achard : éléments de réflexion à travers le scénario et les dialogues de *Madame de...* de Max Ophuls », *Double jeu* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/292> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.292>



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

LE STYLE ET LA DRAMATURGIE CHEZ MARCEL ACHARD : ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION À TRAVERS LE SCÉNARIO ET LES DIALOGUES DE *MADAME DE...* DE MAX OPHULS

Le style est la poésie dans la prose, je veux dire une manière d'exprimer que la pensée n'explique pas.

Émile Chartier, dit Alain (1868-1951), *Avec Balzac* (1937).

Le legs littéraire et dramatique de Marcel Achard (1899-1974) commence seulement aujourd'hui, quarante années après la disparition de l'auteur, pourtant largement reconnu et fêté de son vivant¹, à émerger de la nébuleuse dans laquelle se trouve rangé fort commodément pour qui n'en veut guère interroger le sens, ce théâtre que l'expression « de boulevard » dessert plus qu'elle ne le décrit. Ni Édouard Bourdet (1887-1945)², ni Louis Verneuil (1893-1952)³, ni André Roussin (1911-1987)⁴ ne bénéficient plus que

-
1. Rappelons son élection à l'Académie française le 28 mai 1959 au fauteuil d'André Chevrillon (1864-1957).
 2. Homme de théâtre et journaliste, administrateur de la Comédie-Française de 1936 à 1940, et auteur entre autres de *La Prisonnière* (1929), *Le Sexe faible* (1929), *La Fleur des pois* (1932), *Les Temps difficiles* (1934) ou *Fric-Frac* (1936).
 3. Acteur et auteur dramatique français, auquel nous devons *Le Traité d'Auteuil* (1918), *Mademoiselle ma mère* (1920), *L'Amant de cœur* (1921) ou *Ma Cousine de Varsovie* (1923).
 4. Metteur en scène et auteur français, à l'origine de la politique de décentralisation du théâtre en France. On lui doit *Am Stram Gram* (1941), *La Petite Hutte* (1947), *Les Œufs de l'autruche* (1948), *Nina* (1949), *Lorsque l'enfant paraît* (1951), *Le Mari, la Femme et la Mort* (1954), *La Mamma* (1957) ou *La Voyante* (1963). Il est élu à l'Académie française le 12 avril 1976 au fauteuil de Pierre-Henri Simon (1903-1972).

Marcel Achard non pas d'une audience – les reprises fréquentes de leurs œuvres sur les scènes parisiennes en témoignent – mais plus largement d'une reconnaissance réelle. Mots d'auteur, sens de la réplique, vivacité de l'inspiration, raffinement du registre comique leur sont volontiers accordés, sans que soit jamais soulevé le problème de la qualité dramaturgique. La carence paraît d'autant plus patente qu'Achard a été salué, dès la création de *Voulez-vous jouer avec Moâ?* (1923), comme apportant un souffle nouveau au théâtre de langue française. Tout se passe comme si le vocable « de boulevard » annihilait de fait, par son caractère générique, toute velléité d'originalité chez l'auteur, comme si aucun de ceux précités ne développait de caractéristiques propres, aussi bien en termes de style que de construction dramatique.

Pour autant, dégager les fondements d'une esthétique spécifiquement achardienne dépasserait *a priori* les limites de la présente réflexion, sauf à l'orienter dans une dynamique comparative. C'est ce que permet précisément l'étude des dialogues conçus pour *Madame de...* (1953)⁵ réalisé par Max Ophuls (1902-1957), d'après l'œuvre de Louise de Vilmorin (1902-1969), et du roman proprement dit. La mise en perspective du canevas imaginé par Louise de Vilmorin, des dialogues et du découpage dramatique de Marcel Achard peut permettre de dégager quelques traits fondamentaux du style de ce dernier et de son modèle dramaturgique.

LE CONTEXTE DU PROJET

Madame de... referme dans l'œuvre d'Ophuls la trilogie ouverte par *La Ronde* (1950), d'après la pièce d'Arthur Schnitzler, et poursuivie avec *Le Plaisir* (1952), d'après trois contes de Guy de Maupassant⁶. Le retour du réalisateur en France est une période heureuse, qui souligne d'abord pour lui le contraste entre les plateaux français et ceux du cinéma américain :

Le voilà donc de retour dans les studios parisiens, où il eut la joie de retrouver plusieurs de ses anciens collaborateurs. Tout le monde était heureux de le revoir. Mais quel contraste avec les studios américains où

-
5. *Madame de...* Réalisation : Max Ophuls; durée : 100 minutes; adaptation : Marcel Achard, Annette Waldemant et Max Ophuls; dialogues : Marcel Achard; décors : Jean d'Eaubonne; costumes : Georges Annenkov et Rosine Delamare; photographie : Christian Matras; son : Antoine Petitjean; musique : Georges Van Parys et Oscar Straus; montage : Boris Lewyn; distribution : Danielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio De Sica, Mireille Perrey, Jean Debucourt; production : Franco-London-Films, Indus Film.
 6. Les trois contes adaptés par Jacques Natanson (1901-1975) sont respectivement *Le Masque*, *La Maison Tellier* et *Le Modèle*.

il avait pris l'habitude de travailler ! À présent, il se demandait comment, dans cette confusion, ici, un câble qui « crârait », là-bas un projecteur qui se détachait de son appui pour rouler jusqu'au milieu du plateau... on allait pouvoir tourner un film. Il avait oublié que les ouvriers français étaient les maîtres de l'improvisation, habiles, ingénieux, rapides. Si bien que, le soir venu, il réunit toute l'équipe pour la remercier de se battre avant tant d'ardeur [...].

De nouveau, il se sentait chez lui, à Paris. De plus, des acteurs connus lui montraient qu'ils ne l'avaient pas oublié, en acceptant de tourner sous sa direction, même des passages épisodiques. Max était heureux⁷.

Le choix du court roman de Louise de Vilmorin vient donc couronner une trilogie marquée par l'idée de mouvement. Terminé en 1950 et paru aux Éditions Gallimard cette même année, *Madame de...* marque l'apogée du talent de la romancière⁸, dans sa concision, son alliage subtil de mélancolie et de légèreté, son détachement du réalisme au profit de l'observation quasi entomologiste de l'évolution du sentiment amoureux, le tout serti dans une élégance de verbe qui ne dédaigne ni la précision ni l'ironie. C'est le producteur Henri Deutschmeister qui, après l'échec public du *Plaisir*, choisira de faire appel à Max Ophuls pour réaliser le film, alors qu'il venait d'acheter les droits d'adaptation de l'ouvrage. La romancière goûtera peu l'adaptation cinématographique de son univers :

Madame de..., à mon avis, telles que je vois les choses, on a acheté le titre, mais on n'a pas fait le livre. Il n'y a absolument rien dans *Madame de...* qui soit comme ça devrait être. En plus de ça, c'est un film « rasoir »⁹.

Le réalisateur devait toujours ignorer cette détestation, au point d'ailleurs, peu de temps avant sa disparition, d'envisager encore de travailler sur l'adaptation d'un autre roman de l'auteur, *Histoire d'aimer* :

J'ai téléphoné à Louise de Vilmorin pour lui demander si elle n'avait pas un sujet ; elle m'a envoyé son dernier roman avec une dédicace, *Histoire d'aimer* [...]. Il est peut-être dangereux de vouloir se juger, mais je suis

7. Hilde Ophuls, « Postface », in Max Ophuls, *Souvenirs*, Paris, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma ; 68), 2002, p. 223.

8. Ce n'est qu'en 1937, sur la demande expresse de Francis Poulenc (1899-1963), que Louise de Vilmorin écrit ses premiers poèmes *Le Garçon de Liège* ; *Eau de vie, au-delà* ; *Aux Officiers de la Garde Blanche*, avant les recueils *L'Alphabet des aveux*, *Le Sable du sablier* et *Fiançailles pour rire*. Elle adresse d'ailleurs au compositeur ce vers « C'est donc toi qui décida que j'étais poète ».

9. Louise de Vilmorin, propos recueillis dans le film de Marcel Ophuls, *Ophuls, Max par Marcel*, troisième partie, *Madame de...*, Paris, Les Films du Jeudi, 2009, 1'45" à 1'59" (transcription de l'auteur).

sûr de ne pas être un moraliste ; peut-être que l'on cherche toujours cette beauté de la pureté, même sans le savoir : c'est la plus jolie qu'on puisse trouver. Et il y a cela dans le roman¹⁰.

Si l'engouement du réalisateur pour le roman ne fait pas de doute, le problème d'une adaptation se pose d'emblée comme plus crucial encore que dans *La Ronde* ou *Le Plaisir* :

C'est Deutschmeister qui avait acheté ce tout petit roman de Louise de Vilmorin, que mon père aimait beaucoup, sauf que ce n'était pas vraiment étoffé¹¹.

Le contexte social va jouer un grand rôle dans les modalités de ladite adaptation :

Madame de Vilmorin faisait ça dans son monde à elle, c'est-à-dire les aristos, les ambassadeurs à Vienne. M. de... était un diplomate contemporain. Pour mon père, qui était un peu snob, comme Lubitsch, la haute société, cela l'impressionnait de temps en temps. Et Madame de Vilmorin l'impressionnait beaucoup¹².

Marcel Achard va, en total accord avec le réalisateur, transposer le roman à la Belle Époque, et ce pour deux raisons :

- d'une part conserver une logique de continuité avec les climats respectifs de *La Ronde* et du *Plaisir* ;
- d'autre part ancrer l'œuvre dans le passé, lui ôter sa contemporanéité et aboutir à une mythification qui, loin de l'ancrer temporellement, l'inscrit plutôt dans un passé non daté, hors du temps.

De diplomate, M. de... (Charles Boyer) devient général d'artillerie :

Pourquoi général d'artillerie ? Eh bien au fur et à mesure que le mari qui essaye de protéger M^{me} de... – qui est une femme frivole au départ et qui s'enfonce dans un grand amour –, au fur et à mesure que le Général perd son prestige auprès de M^{me} de..., il essaye de rétablir ce prestige, son estime de lui-même, en tant que mari conventionnel qui est en train de perdre sa femme, à la caserne¹³.

10. Max Ophuls, *Souvenirs*, p. 253.

11. Marcel Ophuls, *Ophuls, Max par Marcel*, troisième partie, *Madame de...*, 1'10" à 1'13" (transcription de l'auteur).

12. *Ibid.*, 1'15" à 1'39" (transcription de l'auteur).

13. *Ibid.*, 2'13" à 3'01" (transcription de l'auteur).

Outre ces phénomènes de transposition, sur lesquels nous reviendrons puisqu'ils font partie intégrante de l'apport de Marcel Achard, le film repose sur une triple identification du réalisateur à ses personnages principaux. Jamais Max Ophuls n'est allé aussi loin dans ce qui demeure non pas une auto-fiction proustienne, mais une projection dans trois dimensions différentes. Pas plus que dans le roman, le trio classique du mari, de la femme et de l'amant ne fonctionne sur une donne vaudevillesque. Tous trois sont liés par un destin qui, pour capricieux qu'il paraisse, n'en est pas moins tragique, conférant à chacune des trois figures une épaisseur qui n'en sacrifie aucune :

C'est le seul film où Max Ophuls s'identifie aux trois personnages : Danielle Darrieux au centre, M^{me} de... ; Charles Boyer, le Général de..., le mari, qui est un personnage assez admirable si l'on voit ou si l'on revoit bien le film, et l'Ambassadeur¹⁴.

C'est dire que les dialogues conçus pour le film sont le reflet de ce qui est bien plus que la transcription d'un roman, un phénomène d'appropriation, dont il est compréhensible que l'auteure elle-même ne l'ait pas saisi dans toute sa profondeur. L'accueil public sera chaleureux, signant pour Danielle Darrieux ce qui sera sa dernière collaboration avec un réalisateur avec lequel les liens d'entente mutuelle et d'admiration sont uniques dans l'histoire du cinéma français.

DU ROMAN AU SCÉNARIO, OU L'EMPREINTE DU DRAMATURGE

Le roman de Louise de Vilmorin n'est pas divisé en chapitres, mais conçu comme une continuité quasi giratoire autour de l'apparition récurrente des cœurs en diamants symbolisant l'amour qui fait irruption dans la vie jusque-là policée de M^{me} de... Pour dégager l'apport personnel de Marcel Achard à un canevas qui n'est à proprement parler ni dramatique ni théâtral, il nous faut cerner en premier lieu les articulations dramatiques de l'œuvre littéraire, en opérant un découpage par sections (voir, en fin d'article, tabl. 1).

Face à ce découpage concis que proposait le roman, la première tâche de Marcel Achard était de lui conférer une épaisseur dramatique, de passer de la fable à la pièce. Dans un tel contexte, il est nécessaire de dresser un tableau de l'évolution du scénario pour dégager l'apport du dramaturge (voir, en fin d'article, tabl. 2).

14. *Ibid.*, 3'40" à 4'06" (transcription de l'auteur).

Le premier geste du dramaturge est donc de construire une scène d'exposition qui soit plus concise que ne le permet la prose de Louise de Vilmorin. Le double-carton qui ouvre le film se présente comme un résumé très synthétique, ne donnant que peu de renseignements sur le caractère du personnage, ce que l'introduction de la romancière privilégiait au contraire. Le monologue qui suit, particulièrement économe de verbe, montre Achard sous les traits d'un dramaturge particulièrement efficace :

Ce qui est ennuyeux, c'est qu'il me les a donnés au lendemain de notre mariage. Qu'est-ce que je dois faire ? Évidemment, si maman était là, elle me le dirait. Je ne tirerai pas vingt mille francs de tout ça. Oh non, je refuse absolument de me séparer d'une fourrure, je les aime trop. Dans ces cas-là, il faut s'habiller simplement. Oh, mon Dieu, jamais je n'en ai eu tellement besoin. Mais celui-là... Plutôt que de me séparer de cette rivière, je préférerais me jeter à l'eau. Non, ma croix... Oh, non, je l'adore ! Évidemment, c'est ceux-là que j'aime le moins. Après tout, ils sont à moi, j'ai bien le droit d'en faire ce que je veux¹⁵.

En lieu et place de la traditionnelle présentation de l'héroïne en style indirect par des personnages secondaires, Achard choisit de la faire entrer en scène dès la première réplique et de la présenter par ses traits de caractère. Dépensière, moralement isolée et, sinon malheureuse en mariage, du moins sensiblement atteinte par l'indifférence, telle est Louise de...¹⁶ à travers ses quatre premières phrases. Hésitante, mais femme d'esprit, donc apte au mensonge, fût-ce à son propre égard, elle est tout à la fois faible et pourtant femme de décision. Soucieux de la coupe globale de son scénario, Achard prend soin d'ajouter une réplique-clé, « c'est ceux-là que j'aime le moins ». Or, les bijoux vont bientôt devenir la représentation matérielle du sentiment amoureux auquel M^{me} de... va tenir plus qu'à tout. Moins d'une heure et demie plus tard, elle sera prête à vendre ses fourrures pour racheter une ultime fois les bijoux en question.

Cette concision exposante est l'un des traits récurrents du théâtre de Marcel Achard. Si nous prenons comme élément de comparaison le début de l'acte I de *Noix de coco* (1935), nous nous trouvons en présence d'une scène I mettant face à face deux personnages secondaires, Antoine et Nathalie, respectivement beau-fils et fiancée du beau-fils de l'héroïne. Pas un mot sur cette dernière n'est prononcé, pas une description physique ni un trait de caractère ne sont évoqués. La scène II voit Caroline interrompre ce qui est presque une dispute entre les jeunes gens. Quelques répliques neutres

15. Marcel Achard, *Dialogues de Madame de...*, scène I, Paris, 1951 (transcription de l'auteur).

16. Notons que tous les personnages du film portent un prénom, ce qui n'était pas le cas dans le roman, et que l'héroïne se voit ainsi dotée du même prénom que la romancière.

suffisent à peindre en creux le portrait d'une femme qui dissimule sa beauté, pas suffisamment tout de même pour qu'elle échappe à son beau-fils et à la fiancée de ce dernier. Exposer chez Achard – et là se situe une différence de taille avec la pratique d'un Sacha Guitry ou d'un André Roussin – ne signifie pas nouer un drame, mais camper en creux un caractère. La dramaturgie achardienne n'est pas un théâtre de situation ou d'action, mais une peinture d'âme. De fait, là où Louise de Vilmorin conçoit la valse des deux cœurs comme une figuration de la fatalité, Achard ancre sa vision propre dans l'humain, dans une figure de M^{me} Bovary bientôt prise au jeu de sa propre beauté, point commun supplémentaire avec la Caroline de *Noix de coco*. La comparaison avec la scène d'ouverture de *Talleyrand ou le Diable boiteux* (1948) de Sacha Guitry est éminemment révélatrice : avant que Talleyrand n'apparaisse, les quatre valets (qui ont, nous le verrons, les traits de Napoléon, Louis XVIII, Charles X et Louis-Philippe) n'ont parlé que de lui. L'âme du personnage est campée par ceux qui n'existent qu'à travers lui. Dans *La Mamma* d'André Roussin, la conversation entre l'héroïne et l'abbé nous éclaire totalement sur ses buts et son caractère. Soit l'exposition dramatique est enclenchée, soit un premier dialogue du personnage lui permet l'autoportrait par contraste avec une figure en dialogue. Rien de tel dans la première scène de *Madame de...*, qui se présente *de facto* comme le modèle de l'entrée en matière achardienne, synthétique, humaine et pourtant préfigurant l'ensemble du drame à venir.

En dehors de la dynamique d'exposition, un autre trait récurrent de la dramaturgie propre à Marcel Achard reste sa gestion du rythme. Les commentateurs répètent à l'envi que le théâtre demeure avant tout une mécanique rythmique, ce que tout spectateur de Feydeau expérimente de façon directe. Là où la dynamique vaudevillesque invoque volontiers une montée en puissance de ce paramètre jusqu'aux limites du supportable, Achard préfère de loin une fluidité, une constance qui font que les traditionnels « coups de théâtre », s'ils existent bel et bien (l'identité de Caroline dévoilée dans *Noix de coco* à la fin de l'acte I en est un exemple), ne constituent plus le centre de gravité ni de l'acte ni de la pièce. Plus essentiel se révèle en effet l'impact sur le personnage du coup de théâtre en lui-même. Rien de surprenant dès lors à ce que le rôle des cœurs en diamant soit sensiblement différent dans le roman et dans le scénario. Chez Louise de Vilmorin, les cinq réapparitions des bijoux rythment le récit comme les coups d'une horloge fatidique, véritable matérialisation d'un destin qui se joue des personnages, lesquels d'ailleurs ne sont pas nantis, très logiquement, d'une véritable identité psychologique. Dans le scénario, les apparitions des bijoux sont moins nombreuses, plus régulières, et ne sont finalement pas tant dues aux caprices du destin qu'à l'action des personnages eux-mêmes. M^{me} de... veut vivre cet amour, elle va pour cela jusqu'aux rencontres clandestines,

à la correspondance cachée (éléments absents du roman), M. de... n'est plus un être indistinct à la limite entre la haute finance et la diplomatie, mais un général, homme d'action, d'expérience, d'intelligence et plus âgé que sa femme (cette notion de rapport d'âge n'existe pas chez Louise de Vilmorin). L'Ambassadeur est un homme de chair et de sang. Notons, d'ailleurs, que ces différentes figures ont, dans le scénario, des prénoms, des passés, en un mot tout ce qui leur donne à l'écran une véritable épaisseur humaine. Enfin, la réconciliation finale des deux hommes n'apparaît pas chez Marcel Achard. Il était indispensable que le drame n'apparaisse pas comme un fabliau moral, mais comme un fait vécu, donc non cyclique. La mort de M^{me} de... est ici violente, rapide, elle est l'ultime coup de théâtre.

Mais, si nous l'interrogeons en profondeur, ce coup est profondément achardien dans sa nature. Fait-il évoluer l'action dans un sens ou dans un autre ? Absolument pas. Tout est déjà scellé au moment où, entendant un coup de feu unique et sachant que l'offensé, M. de..., ne peut qu'avoir tiré le premier, la jeune femme meurt. Il y a bien coup du destin, ce en quoi l'auteur respecte finalement la présence du *fatum* dans le théâtre, mais qui ne fait qu'entériner ce que la volonté, consciente ou non, des personnages, a déjà totalement anticipé, fabriqué, préparé. Les apparitions des cœurs et la mort finale du personnage ne sont pas les chevilles du rythme théâtral, au contraire, ils ne sont que des écueils qui ne suffisent pas à le perturber. Marcel Achard se comporte dans son œuvre comme un tragédien (rôle du destin), mais un tragédien de l'humain (c'est bien le facteur humain qui commande au destin et non le contraire). Là se situe une différence importante avec André Roussin, pour lequel le *fatum* reste un élément capable de faire des personnages de simples instruments (*La Voyante* en demeure un éclatant exemple). Le rythme dramatique achardien reste fluide, exempt des à-coups qui fondent la progression d'un vaudeville chez Feydeau ou Louis Verneuil ; il est une surface quasi plane au travers de laquelle les personnages émergent en force. Un exemple comparable peut en être trouvé dans la construction générale de *Pétrus* (1933). Les différentes péripéties n'ont pas pour but de rendre visibles les lignes d'un destin tragique, encore qu'il existe, mais de mettre en évidence la force d'âme du jeune photographe.

LE STYLE ACHARDIEN DANS LES DIALOGUES DE *MADAME DE...*

La conception de dialogues cinématographiques reste, pour le dramaturge ou pour l'auteur aguerri, un exercice toujours périlleux. La gestion de l'espace, des silences, des visages reste sensiblement différente de ce

qu'elle est sur scène, et nombre d'auteurs se sont illustrés dans le genre en renonçant, consciemment ou pas, à ce travail de marqueterie, à cette empreinte personnelle que demeure le style. Lorsqu'ils parviennent à le conserver, à le maintenir en lumière, ce n'est pas toujours pour le plus grand bonheur des réalisateurs. Ainsi en va-t-il des *Dialogues des Carmélites* (1947) de Georges Bernanos (1888-1948), initialement écrits pour un film de Philippe Agostini, et finalement jugés peu cinématographiques, avant de connaître une publication posthume.

Marcel Achard, en connaisseur du cinéma, lui qui tiendra aussi bien le rôle du dialoguiste dans *Madame de...* que celui du réalisateur dans *La Valse de Paris* (1950)¹⁷, ne renie rien dans ses dialogues de ce qui constitue l'essence de son style. La place de ces dialogues est d'autant plus importante que le roman de Louise de Vilmorin est conçu majoritairement en mode indirect et que les éléments dialogués y sont rares. Avec fidélité, Marcel Achard en a d'ailleurs conservé la majorité dans son propre canevas.

Remarquables par leur sens de l'économie, faisant d'ailleurs un sort définitif à la réputation de simple auteur à bons mots dont Marcel Achard se trouve souvent affublé, les dialogues de *Madame de...* présentent un résumé convaincant de son art. Nous en prendrons trois exemples précis, situés au début et au nœud gordien de l'action.

L'ENTREVUE ENTRE LES DEUX ÉPOUX ET LE PARDON

Le premier exemple (voir, en fin d'article, tabl. 2) prend place entre 22'46" et 25'36", au moment de ce qui pourrait être la fin d'un premier acte. Conscient du mensonge de sa femme, le Général de... feint de la croire, tout en suscitant de sa part une demande de pardon d'autant plus facilement accordée qu'elle l'est sans conscience d'une culpabilité révélée. Pour ce face-à-face entre deux des personnages principaux, Marcel Achard confie à chaque réplique de porter un sens qui va bien au-delà des mots prononcés :

M. de... : Vous dormez, Louise ?

M^{me} de... : Non, je suis nerveuse.

M. de... : Ah ! Pourquoi ?

M^{me} de... : À cause de ces boucles d'oreille.

17. *La Valse de Paris*, film de Marcel Achard sorti en 1950, librement adapté de la vie de Jacques Offenbach (1819-1880) et d'Hortense Schneider (1833-1920), avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay dans les deux rôles principaux. Voir, dans le présent numéro, l'article de Marie Cadalanu.

M. de... : Oh, c'est trop ! Je n'aurais jamais cru que vous attachiez tant d'importance à ce petit souvenir. J'en suis très touché, notez bien, mais ne trouvez-vous pas que nos amis, les journaux, attachent trop d'importance à cet incident ?

M^{me} de... : Moins que moi, pourtant.

M. de... : Moins que vous ? Vous soupçonnez donc quelqu'un ?

M^{me} de... : Oh, personne !

M. de... : Le nouveau valet-de-pied ?

M^{me} de... : Vous dites cela parce qu'il louche. C'est un très brave garçon. Je connais bien sa famille. Vous n'avez pas le droit de l'accuser.

M. de... : Que diriez-vous de votre femme de chambre ?

M^{me} de... : Elle est au-dessus de tout soupçon, voyons !

M. de... : Oui. Une fille comme elle ne peut pas avoir besoin de tendresse. Julien ? Impossible.

M^{me} de... : Impossible !

M. de... : Maximilien ?

M^{me} de... : N'insistez pas, vous me contrariez. Plus je considère la chose, plus je suis prête à vous donner raison. J'ai perdu sottement ces boucles d'oreille, je suis la seule coupable. Ne faites pas payer aux autres la négligence de votre femme.

M. de... : Vos désirs sont des ordres, ma chère Louise. Mais êtes-vous certaine d'avoir perdu ce bijou ?

M^{me} de... : Naturellement que j'en suis certaine !

M. de... : Eh bien, vous direz que vous l'avez retrouvé. Demain soir, à dîner, vous vous excuserez auprès de nos amis.

M^{me} de... : C'est que je mens si mal !

M. de... : Oui, je sais bien, mais enfin une fois n'est pas coutume.

M^{me} de... : Quoi qu'il en soit, j'ai commis une maladresse. Je vous en demande pardon.

M. de... : Pardon ?

M^{me} de... : Pardon !

M. de... : Répétez encore ?

M^{me} de... : Pardon, je vous demande pardon ! Je ne vous savais pas dur d'oreille.

M. de... : Nous le sommes tous un peu dans l'artillerie.

M^{me} de... : André?

M. de... : Oui?

M^{me} de... : Nous ne reparlerons plus de cette histoire, voulez-vous?

M. de... : Jamais.

M^{me} de... : Merci. Bonne nuit.

M. de... : Bonne nuit¹⁸.

- Malgré la brièveté des répliques, cette scène répond à un plan précis :
- première section, M. de... amène la conversation sur les boucles d'oreille perdues;
 - deuxième section, la culpabilité et les soupçons portés sur la domesticité;
 - troisième section, M^{me} de... reconnaît sa responsabilité dans la perte des bijoux, et implicitement sa culpabilité dans une demande de pardon que la pseudo-surdité de M. de... rend d'autant plus insistante.

Notons, pour commencer, que la première réplique de M. de... aborde le problème sous l'angle de la gratitude, feignant de prendre pour une marque d'affection à son endroit l'intérêt que son épouse porte aux bijoux perdus. La formulation « je n'aurais jamais cru », avec son conditionnel passé, révèle le degré de conscience du personnage : il sait et, tout en feignant de ne pas savoir, donne à son interlocuteur des éléments capitaux quant à sa propre certitude. Immédiatement, Marcel Achard joue du pouvoir de la répétition, en transférant cette notion d'importance accordée sur le cercle général de *nos amis*. Le passage à la forme interrogative implique maintenant *de facto* la jeune femme dans ce qui n'était jusque-là qu'un monologue. La réponse de M^{me} de... est un chef-d'œuvre de duplicité. Elle maintient, pour être certaine de conserver les bonnes grâces de son époux, son intérêt « excessif » pour les bijoux tout en se retranchant de la discussion, puisqu'elle ne répond pas à la question posée. Avec ingéniosité, Marcel Achard fait en sorte que celui qui questionne possède par avance les réponses, et qu'il en conditionne la survenue ou la difficulté chez son interlocutrice. Malgré la brièveté de sa réponse, M^{me} de... n'est déjà plus maîtresse de la poursuite de la discussion.

La deuxième section est tout aussi précise dans sa mise en mots. M. de... oriente la conversation vers des coupables potentiels, d'abord anonymes (valet-de-pied, femme de chambre), tout en resserrant le cercle autour de sa femme (la femme de chambre reste la domestique la plus proche de la maîtresse, la confidente traditionnelle, voire, *via* Marivaux

18. Marcel Achard, *Dialogues de Madame de...*, scène V (transcription de l'auteur).

et ses *Jeux de l'amour et du hasard*, la projection de cette dernière). Puis, c'est un prénom qui est cité (« Maximilien ? ») sans qualification ni attribution. C'est cette accusation précise qui pousse M^{me} de... dans ses derniers retranchements. Sauf à charger une personne précise de sa propre faute, elle ne peut que convenir de sa culpabilité. En trois étapes, l'auteur parvient à impliquer encore plus étroitement la jeune femme dans une discussion dont elle pense, par l'omission, tenir les rênes.

La dernière section débute sur une forme d'accusation précise, qui ne doit sa douceur apparente qu'à la forme interrogative (« Mais êtes-vous certaine d'avoir perdu ce bijou ? »). Pour la première fois, M^{me} de... répond directement à la question posée. La réplique suivante pose un problème de compréhension : pourquoi M. de... demande-t-il à son épouse de s'excuser auprès de leurs amis, alors que précisément, les bijoux perdus le sont réellement ? À aucun moment M^{me} de... ne les prétend volés, il ne s'agit que d'une posture rhétorique de M. de... pour la pousser aux aveux. Les deux personnages pratiquent alors un art de la litote remarquable de subtilité. M^{me} de... met en avant sa difficulté à mentir, ce à quoi M. de... répond qu'« une fois n'est pas coutume ». Sans aveu aucun, la culpabilité réelle est avouée, admise, jugée et pardonnée. Les excuses présentées aux amis le sont implicitement à M. de..., qui épargne à son épouse de les formuler. Reste le jeu explicite autour du « pardon », que M. de... force M^{me} de... à répéter, avant qu'il ne soit accordé, sans être prononcé.

L'art de Marcel Achard transparait dans toute sa radieuse simplicité, maîtrisant l'art de dire ce qui n'est nullement formulé. Le verbe se met au service paradoxal de l'indicible. Qui demeure maître du jeu durant cette brève scène ? M^{me} de... le pense, en se croyant seule détentrice du secret des bijoux vendus. M. de... également, et de façon plus naturelle pour le spectateur : lui seul connaît le secret de la vente des bijoux. Mais il reste demandeur, dépendant d'un aveu déguisé de sa femme qu'elle ne consent que du bout des lèvres, tout en soulignant discrètement leur différence d'âge (« Je ne vous savais pas dur d'oreille »). C'est elle qui sollicite le pardon, mais c'est de cette requête que dépend l'apaisement de M. de... Jeu de dupes, jeu de miroir que l'auteur entretient avec intelligence. Comment ne pas y voir le reflet anticipé de la conversation entre Jo et Baptiste à l'acte I de *Turlututu* (1962)¹⁹, dans lequel le professeur de duplicité n'est pas celui que l'on croit ?

19. Marcel Achard, *Turlututu*, in *L'Amour ne paie pas*, recueil, Paris, La Table ronde, 1962, p. 35-46.

SCÈNE DU DÉPART MANQUÉ DE M^{ME} DE...

Absente du roman, cette scène, qui précède de quelques secondes l'aveu capital de M^{me} de... à l'Ambassadeur, met en avant le personnage de M. de... Elle se présente comme un échange dissymétrique entre les deux personnages :

M. de... : Bonsoir, Louise. Je suis navré que vous ne puissiez m'accompagner. À demain.

M^{me} de... : André!

M. de... : Oui?

M^{me} de... : Je vais partir.

M. de... : Pour où?

M^{me} de... : Je ne sais pas. Nos terres ou Londres, assez loin en tout cas.

M. de... : Mais j'aimerais savoir pourquoi.

M^{me} de... : Je me suis donnée en spectacle. Je veux donner à nos amis le temps de l'oublier.

M. de... : Ils l'ont déjà oublié, soyez-en sûre.

M^{me} de... : Je veux partir, il faut que je me soigne. Je veux partir.

M. de... : Vous craignez que cette faiblesse que vous avez au cœur²⁰ ne vous joue un mauvais tour? Voulez-vous que nous ayons une conversation sérieuse? Je sais que nous n'en avons ni l'un ni l'autre l'habitude, mais j'espère que nous nous en tirerons. Vous savez, je vous suis très reconnaissant de vouloir partir. Bien entendu, c'est une idée comme seule peut en avoir une femme de votre qualité, mais ce n'est pas une bonne idée. Vous n'êtes pas aussi menacée que vous le croyez. Moi non plus, d'ailleurs. Je vais vous confier un secret. Notre bonheur conjugal est à notre image; ce n'est que superficiellement qu'il est superficiel. Nous avons joué avec le feu, moi surtout. Mais votre désir de partir prouve que ma confiance en vous était justifiée. Vous resterez à Paris.

M^{me} de... : Non, André, je vous en prie.

M. de... : Vous traversez des moments difficiles, eh bien, nous les traverserons ensemble! Napoléon n'a eu tort que deux fois dans sa vie: à Waterloo et quand il a dit qu'en amour, la seule victoire c'était la fuite. Il faut braver l'adversaire. Vous le pouvez, vous pouvez tout ce que vous voulez. Vous êtes fière, on vous respecte, on vous admire et je vous aime²¹.

20. Rappelons que M^{me} de... est atteinte d'une faiblesse cardiaque, dans le scénario uniquement.

21. Marcel Achard, *Dialogues de Madame de...*, scène XI (transcription de l'auteur).

Marcel Achard utilise ici le subterfuge du dialogue pour mettre en scène le monologue d'un personnage. Les quelques répliques de M^{me} de... ne sont que des ponctuations dans le propos de son époux. À l'écran, Danielle Darrieux n'apparaît pas, la caméra se contentant de suivre Charles Boyer dans les évolutions de ses préparatifs, puis très finement de l'extérieur de l'édifice en train d'en clore les contrevents. De fait, M. de... s'enferme dans une vision comme il y enferme sa femme.

La scène commence comme une leçon d'humilité (« Ils l'ont déjà oublié, soyez-en sûre »). Le prétexte de la maladie de cœur devient un paravent translucide derrière lequel c'est bien de l'amour de M^{me} de... pour Donati dont parle le Général. Lorsqu'il lui assène « Vous n'êtes pas aussi menacée que vous le croyez », Achard ouvre une pluralité de sens possibles : soit l'amour de Donati n'a rien de sincère et, feu de paille, ne saurait constituer une menace ; soit M^{me} de... possède un sens du devoir qui la met, de toute façon, à l'abri de la faute ; soit l'époux averti saura faire mentir l'adage de la précaution inutile cher à Beaumarchais. Le monologue prend une densité particulière. La superficialité apparente que le Général invoque pourrait avoir valeur d'exergue pour l'ensemble du legs théâtral de Marcel Achard, mais la phrase traduit bien ce que M. de... voit de solide dans son mariage. Il a ceci de commun avec le Julien de la *Colombe* (1951) de Jean Anouilh qu'il est intensément amoureux, non de sa femme, mais de la femme qu'il imagine. Lui seul s'accuse d'avoir joué avec le feu (c'est bien lui qui, scène VIII, a confié à l'Ambassadeur le soin de distraire M^{me} de...), prêtant à son épouse une solidité dont il ne précise pas si elle repose sur l'amour ou sur le sens du devoir. Le seul aveu véritable de l'ensemble des dialogues (« et je vous aime ») ne vient qu'après une accumulation impersonnelle (« on vous respecte, on vous admire ») qui, tout en le mettant en valeur, met l'accent sur le pronom personnel plus que sur le verbe, lui ôtant du même coup une part de sa valeur. L'amour de M. de... ne laisse pas de doute, mais se fonde sur une apparence, sur un rêve volontairement entretenu. En conséquence, l'expression « vous pouvez tout ce que vous voulez » se trouve vidée de son sens : M^{me} de... n'a pas la liberté d'être autre chose que la dangereuse coquette ou la femme solide dans ses devoirs que son époux imagine et façonne. Lorsqu'il lui déclare « nous les traverserons ensemble », il est manifeste qu'il formule autant un encouragement qu'un ordre. La conversation sérieuse annoncée a d'autant moins lieu que, avec une certaine noblesse, son époux la mène bel et bien seul. La dualité de M. de... est magistralement campée (alors qu'elle est absente du roman), partagée entre une noblesse manifeste²² et un aveuglement dont il ne se départira que trop tard.

22. Voir note 15.

Observons à quel point la construction dramatique demeure sans faille chez Marcel Achard : ce monologue déguisé de M. de... prend place juste avant la scène capitale des aveux où le drame bascule (placée rigoureusement au centre de l'œuvre) et répond à celui de M^{me} de... qui a ouvert le film.

Cette pratique du monologue déguisé en dialogue est fréquente chez le dramaturge. Dans *Noix de coco*, la scène III de l'acte II²³ met en présence Caroline et le couple Antoine-Nathalie, mais c'est bien la première qui, tout en faisant ses adieux, livre sa personnalité profonde et son besoin de reconnaissance, les quelques répliques des jeunes gens ne sont que des respirations dans cet autoportrait placé stratégiquement au centre de la pièce et dissipant, sans les artifices du « tunnel » de théâtre, les doutes que le spectateur pouvait encore entretenir sur la franchise et la droiture de Caroline.

SCÈNE DE L'AVEU DE M^{ME} DE... À FABRIZIO DONATI

La scène capitale de l'aveu occupe très exactement le milieu du film, et – geste capital – Marcel Achard ne reprend pas le dialogue de Louise de Vilmorin. D'une part, M^{me} de... cède bien moins aisément que dans le roman à son propre penchant, d'autre part, c'est l'Ambassadeur qui la rejoint chez elle, alors que, dans le roman, il est invité par M. de... dans leur résidence secondaire. Encore une fois, le scénario met en avant l'intervention directe de la volonté des protagonistes dans le déroulement de l'action, au détriment de la ronde frivole et tragique conçue par la romancière. En second lieu, il est tout à fait notable qu'en fait, cet aveu n'est pas énoncé. L'expression « Mon adorable amour » qui passe de l'Ambassadeur à M^{me} de... à partir de cette scène chez Louise de Vilmorin est remplacée par son contraire, « Je ne vous aime pas », dans la bouche de M^{me} de..., et c'est sous cette seule forme qu'il sera prononcé et réitéré, à la demande de Donati, dans la scène suivante.

Enfin, l'arrivée de Donati est précédée d'un court échange entre M^{me} de... et Nounou (personnage absent du roman) qui, tout en jouant le rôle de la suivante de tragédie, personnifie ce destin présent mais non omnipotent, en tirant les cartes et en prédisant un grand amour partagé.

M^{me} de... : Comment avez-vous su que je partais ?

Donati : Je ne savais pas que... Je venais vous rassurer et vous remercier de votre intérêt.

23. Marcel Achard, *Noix de coco*, in *L'Amour ne paie pas*, p. 409-411.

M^{me} de... : Vous admiriez ce tableau ?

Donati : Si.

M^{me} de... : C'est la bataille de Waterloo. Waterloo, Waterloo, morne plaine. Celui-là, là-bas, c'est Bluchère.

Donati : Oui.

M^{me} de... : Et tout de suite à droite, il y a Napoléon.

Donati : Je ne l'aurais pas reconnu.

M^{me} de... : Il paraît que c'est quand on a trop à dire qu'on se tait.

Donati : Pourquoi partez-vous ?

M^{me} de... : Pourquoi ne voulez-vous pas que je parte ?

Donati : Où irez-vous ?

M^{me} de... : Sur les lacs italiens.

Donati : Sans moi !

M^{me} de... : Quand j'y serai, je me demanderai probablement pourquoi j'y suis venue.

Donati : Pourquoi, alors ?

M^{me} de... : Oui, pourquoi ?

Donati : Ma chère amie, j'ai fait une folie. Et comme vous ne me l'avez pas encore reprochée, j'ai peur que vous ne vous en soyez pas aperçue.

M^{me} de... : Une folie, mais laquelle ?

Donati : J'ai fait une folie. Un cadeau dans mes roses. Je l'avais acheté à Constantinople, et je ne savais pas encore pour qui.

M^{me} de... : En effet, c'est une folie.

Donati : Je voulais vous obliger de penser à moi.

[*S'intercale alors l'arrivée de M. de... et sa demande à son épouse de reconduire l'Ambassadeur*²⁴.]

M^{me} de... (*derrière la porte encore entrouverte où l'écoute encore Donati*) : Je ne vous aime pas, je ne vous aime pas, je ne vous aime pas²⁵.

La construction de la scène démontre, encore une fois, la virtuosité dramaturgique d'Achard. Trois sections se succèdent, avec une progression architecturée vers l'aveu. L'arrivée du Général de... n'est que le catalyseur

24. Indication de l'auteur.

25. Marcel Achard, *Dialogues de Madame de...*, scène XII (transcription de l'auteur).

ultime d'une réaction déjà bien avancée, qui ne fait que retarder la réplique ultime, laquelle aurait très bien pu s'aboucher directement sur le dialogue précédent. Reprenant à son compte le procédé de Marivaux, Achard retarde le plus possible la survenue ultime de l'aveu, évoquant aussi la tirade de Madelon dans *Les Précieuses ridicules* :

Il cache un temps sa passion à l'objet aimé, et cependant lui rend plusieurs visites [...]. Ensuite, il trouve moyen de nous apaiser, de nous accoutumer insensiblement au discours de sa passion et de tirer de nous cet aveu qui fait tant de peine²⁶.

Les trois sections enchaînées sont les suivantes :

- échange de banalités sur le tableau accroché au mur (sachant que, dans le scénario, le culte napoléonien est le fait du Général de...);
- échange amoureux (« Il paraît que c'est quand on a trop à dire qu'on se tait », véritable frontispice de la scène) centré sur la raison du départ de M^{me} de...;
- réapparition des bijoux et aveu de M^{me} de...

Si l'échange de banalités devant le tableau ressort d'une mécanique théâtrale classique, le choix de Waterloo se révèle évidemment une anticipation. La défaite napoléonienne apparaît comme un écho à celle du Général, que ce dernier, lors de son arrivée quelques répliques plus loin, considère déjà comme entérinée, au vu de la froideur avec laquelle il congédie pratiquement l'Ambassadeur. La section centrale se signale par son caractère quasiment exclusivement interrogatif. Celle que son époux peignait (scène VIII) comme une redoutable coquette découvre un sentiment qui, jusque-là, lui demeurait étranger, et telle la Marianne de Musset, s'interroge sur la nature profonde de son ressenti. Au seuil d'un aveu qu'elle pressent fatal, elle laisse planer le doute (« Oui, pourquoi ? ») : doute-t-elle de ce qu'est son sentiment ou bien désire-t-elle en laisser la responsabilité au seul Donati ? La réponse au pourquoi réside dans l'ultime réplique de la scène, ce « Je ne vous aime pas » qui, autant qu'un aveu véritable, sonne comme un code d'amour entre les deux protagonistes.

Les bijoux sont présents dans la scène, mais uniquement de façon indirecte. Dissimulés dans un bouquet de roses placé hors-scène, ils sont mentionnés comme *une folie* mais non visibles (il faudra que M^{me} de... sorte pour les voir). Leur rôle est nettement plus effacé que dans le roman. Le choix de cette disposition peut surprendre, sauf à considérer que ce sentiment si secret qu'il ne peut être livré que par sa propre négation ne peut pas admettre de truchement trop directement visuel. Faisant de l'amour

26. Molière, *Les Précieuses ridicules*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1976, p. 268.

partagé une forme de secret, Marcel Achard estompe la présence dans le dialogue (et par conséquent à l'écran) des bijoux en question. Louise de Vilmorin opérait le choix inverse, faisant de la présence des cœurs le fil insistant du récit et campant des personnages qui assument beaucoup plus leur passion.

Si la construction tripartite de la scène résonne comme un écho à celle initiale du film, il est notable que le dramaturge travaille le rythme comme un élément théâtral à part entière. À la concision de la première répond une gestion plus libre du temps dans celle-ci. Or, nous nous situons au carrefour central de l'action. Là où la dynamique théâtrale classique joue sur une accélération du rythme jusqu'à l'apex, puis sur une décroissance, Marcel Achard effectue le choix contraire : le rythme, très serré en début d'action (scènes I à IV), opère un ralentissement sensible lorsque le drame se noue (scènes VI à XV) avant de s'emballer à nouveau (scènes XVI *al fine*), évitant ainsi tout excès mélodramatique sur la fin, la mort de l'héroïne n'étant évoquée que par le cri de Nounou et le plan final dans l'église. Achard utilise la notion de rythme comme un contrepoids dramatique, un facteur équilibrant du récit, qui se tient ainsi à l'écart des tics du métier théâtral, auxquels l'auteur chevronné qu'il est aurait très bien pu succomber. Le récit y gagne une fluidité naturelle qui opère une totale réorientation stylistique de l'œuvre. Le conte moral de Louise de Vilmorin prend l'aspect d'une narration de Guy de Maupassant (en continuité avec *Le Plaisir*, précédent film de Max Ophuls).

DE LA VISION DE MARCEL ACHARD À CELLE DE JEAN ANOUILH

Un dernier élément de comparaison peut nous permettre d'éclairer la personnalité dramatique de Marcel Achard, en l'occurrence le livret d'opéra conçu par Jean Anouilh pour le compositeur Jean-Michel Damase (1928-2013)²⁷ en 1971. Le musicien avait déjà adapté, avec l'accord du dramaturge, sa *Colombe*, sous la forme d'une comédie lyrique en quatre actes, créée en 1960 lors du Mai Musical de Bordeaux, avant son entrée au répertoire de l'Opéra-Comique²⁸.

27. C'est pour Jean-Michel Damase que Marcel Achard élabore, en 1964, le livret d'*Eugène le Mystérieux*, comédie musicale à grand spectacle en deux actes et vingt tableaux d'après *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, créée au théâtre du Châtelet.

28. Jean-Michel Damase renouera par la suite sa collaboration avec Jean Anouilh pour *Madame de...*, opéra en un acte, en 1971, et enfin pour *Eurydice*, opéra en trois actes, en 1972.

Se penchant à son tour sur le roman de Louise de Vilmorin, Jean Anouilh propose un livret articulé comme une succession de scènes chantées reliées par les interventions d'une récitante soutenue par une continuité musicale (la version de la création, à l'opéra de Monte-Carlo, faisait appel à un récitant ; celle du Grand Théâtre de Genève, en 2004, confiait le rôle à la comédienne Béatrice Agenin). Cette disposition de roman musical dont la narratrice se présente comme un double de la romancière avait déjà été expérimentée sur la scène lyrique dans *La Princesse de Clèves*, opéra en cinq actes de Jean Françaix (1912-1997) sur un livret de Marc Lanjean, avec la collaboration du compositeur, d'après le roman de M^{me} de La Fayette (création au théâtre des Arts de Rouen le 11 décembre 1965).

Jean Anouilh respecte quasi scrupuleusement la trame du roman, insérant dans ses propres dialogues ceux, toujours très courts, imaginés par Louise de Vilmorin (voir, en fin d'article, tabl. 3). La même scène dialoguée respectivement par Marcel Achard²⁹ et par Jean Anouilh³⁰ met en lumière quelques facettes de la personnalité archardienne. Prenons comme support de réflexion la scène IV de l'opéra, en la comparant à celle de l'entrevue des deux époux³¹ :

M^{me} de... : Mon Dieu ! Viendriez-vous prendre le thé avec moi ? Cela fait si longtemps que cela ne vous est pas arrivé que je vais me mettre à penser des choses. Vous avez quelque chose à vous faire pardonner, mon ami ?

M. de... : Voilà une idée étrange ! J'aime beaucoup prendre le thé avec vous, vous le savez. Vous êtes une des rares femmes de ma connaissance qui le prenez bien. Certaines ont l'air de se nourrir – ce qui est odieux –, d'autres accomplissent un rite – ce qui est agaçant – ; vous seule avez l'air de prendre un plaisir.

M^{me} de... : Vous êtes bien bon, mais c'est vrai. J'adore le thé. Je sonne pour vous demander une tasse.

M. de... : Merci, j'ai le thé en horreur. Je n'aime que vous le voir prendre. Je voulais vous reparler de nos malheureux cœurs.

M^{me} de... : De nos cœurs ?

M. de... : ... de diamants.

M^{me} de... : Ah, bon.

M. de... : Ne trouvez-vous pas qu'on a donné trop d'importance à un incident, certes très regrettable, mais qui n'intéresse que nous ?

29. Voir note 21.

30. Voir note 32.

31. Voir note 18.

M^{me} de... : Je suis bien de votre avis, je trouve tout cela très indiscret.

M. de... : Vous ne soupçonnez précisément personne ?

M^{me} de... : Non, bien sûr. Voyez-vous, plus je considère les choses, plus je suis prête à vous donner raison. J'ai dû prendre ces cœurs, j'étais en retard. Je devais les tenir dans ma main pour les mettre dans la voiture, et puis je n'y ai plus pensé. Nous parlions, n'est-ce pas ? J'écoute toujours trop attentivement lorsque vous me parlez. Les boucles ont dû tomber lorsque j'ai mis mes gants, ou bien elles se sont accrochées au châle de dentelle et elles ont roulé à terre. Quoi qu'il en soit, tout est de ma faute. J'ai commis une maladresse et je vous demande pardon.

M. de... : Pardon ?

M^{me} de... : Pardon.

M. de... : Répétez encore.

M^{me} de... : Pardon, pardon ! Quel plaisir trouvez-vous à me faire dire ce mot ?

M. de... : Eh bien si vous ne soupçonnez personne, faites taire les bavards. Faites cesser les recherches et ces fausses rumeurs de vol.

M^{me} de... : Je ne demande pas mieux, mais comment ?

M. de... : Vous êtes certaine d'avoir perdu ce bijou ?

M^{me} de... : Oui, sans doute.

M. de... : Eh bien, vous allez déclarer que vous l'avez retrouvé, voilà tout.

M^{me} de... : Je n'y avais pas pensé.

M. de... : On ne pense jamais à ce qui est simple. Faites mieux, si j'ai un conseil à vous donner, allez tout de suite annoncer cette bonne nouvelle à nos hôtes et vous excuser.

M^{me} de... : Vous avez raison, je suis impardonnable, j'y vais tout de suite. Mais ce sera un mensonge.

M. de... : Oh, ma chère, au point où nous en sommes... Vous voyez, je n'aime pas le thé, mais j'adore celui de votre tasse.

M^{me} de... : Vous voulez savoir ce que je pense ?

M. de... : Quelle idée, je le sais³² !

La vision d'Anouilh reste marquée par une subtile cruauté liée à la notion de leurre amoureux, le même entretenu dans *Colombe* (1950). À l'instar de Julien dans la pièce en question, M. de... devient victime involontaire

32. Jean Anouilh, *Livret de l'opéra Madame de...*, Paris, Henry Lemoine, 1971, p. 33-38.

de sa propre vision sentimentale. Persuadé que son épouse est intrinsèquement coquette, éprise de ce désir qu'elle se plaît à faire éclore autour d'elle sans jamais lui céder, il la pousse à solliciter son pardon. Notons que, contrairement à ce que Marcel Achard imagine, c'est bien lui qui relance la discussion sur le problème des bijoux, que M^{me} de... feint d'avoir oublié. Dès sa première réplique, cette dernière se montre bien plus rouée que ne le pense son époux, elle l'accule à une demande de pardon que M. de... esquive avec élégance. Il dirige l'entretien sans développer jamais de conscience claire de la personnalité profonde de sa femme. Pas plus que Julien n'est capable d'aimer une autre Colombe que celle qu'il imagine (« Parce que je te connais mieux que toi, Colombe [...]. Et je te jure que tu finiras bien par te ressembler, que tu le veuilles ou non ! »³³). De fait, pas de déclaration dans cette scène, à l'opposé de l'homme attentif que peint Marcel Achard. M. de... tient les guides d'une conversation dont il imagine dispenser le point final, quand, au contraire, c'est son épouse qui pense avoir à concéder un pardon.

L'humanité des personnages de Marcel Achard prend sa source non dans un rapport onirique à la réalité, mais dans une totale lucidité qui les maintient en prise réelle avec la réalité. L'Antoine de *Noix de coco* n'est pas amoureux d'une Caroline illusoire, mais bel et bien d'une femme qu'il a cernée plus profondément, dans son instinct de jeune faon, que ne le fait son père, pourtant époux de la jeune femme. La spécificité de Marcel Achard se lit, pour partie, dans ce rapport paradoxal entre lucidité et humanité. Ce qui devrait orienter les personnages vers un réalisme désabusé les maintient, tel Pétrus, dans une perception sensible plus éclairée.

La différence fondamentale entre les visions d'Achard et d'Anouilh est liée, d'une part, à l'accent mis chez le second sur la cruauté involontaire des êtres prisonniers des idéaux qu'ils se forgent, d'autre part à la lucidité des personnages du premier qui les tient à l'écart d'un réalisme qui viendrait assécher la poésie achardienne.

LE VERBE COMME ARCHITECTURE

Le style de Marcel Achard semble, au travers des exemples proposés, aussi bien à l'échelle de la globalité des dialogues que dans la construction des scènes, soucieux non de construire une mécanique théâtrale neuve, mais d'organiser de façon personnelle des ressorts éprouvés.

L'intervention du destin est manifeste dans le geste achardien, mais à la différence des gestes néoclassiques, il reste inféodé au facteur humain

33. Jean Anouilh, *Colombe*, acte III, in *Théâtre*, vol. II, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2007, p. 988.

qui est non sa traduction mais son déclencheur. Le rythme est un élément essentiel du verbe, ici remarquable par sa concision. Achard évite l'emboîtement de propositions, lui préférant une construction rigoureuse, qui maintient la phrase dans des proportions modestes, ciselant un accès direct au sens ou à la pluralité de sens. Mais ce même rythme est aussi élément de construction à large échelle, plus souvent proposé par évolution croissance – décroissance – croissance, que par le schéma gaussien habituel.

Cette gestion rigoureuse d'un verbe-architecture permet ce que l'analyse stricte ne peut rendre, à savoir un art de la litote poussé dans son ultime degré de raffinement. Selon les mots que Lewis Carroll (1832-1898) prête à Alice, « les choses ne sont pas ce qu'elles sont »³⁴ : tel personnage qui paraît maîtriser de bout en bout le dialogue n'en est pas *sensu stricto* l'ordonnateur, tel dialogue n'est en fait qu'un monologue caché, tel aveu ne se livre que *via* sa propre négation, tel *je vous aime* est susceptible de ménager un appui sur l'un des trois mots qui en infléchit profondément le sens.

Le style de Marcel Achard est un jeu d'apparence, un subtil reflet de miroir qui jamais ne se départit de sa précision lapidaire. Dût-il mettre en scène la rêverie dans *Jean de la Lune* (1929), il n'abdique jamais sa maîtrise souveraine des proportions qui le met à l'abri aussi bien des longueurs que de l'artéfact pur. S'il se montre classique, c'est précisément par cette recherche d'architecture, et non par la fascination exercée sur lui par tel ou tel modèle. Par son verbe jugulé, rendant aux mots leur quintessence, à savoir le pouvoir de suggérer plus une nuance qu'un sens, Achard accède à une forme de modernité qui répudie le lien, trop souvent considéré comme indissoluble, entre moderne et nouveau, et qui le place à l'écart des courants du XX^e siècle. Ni douceur giralducienne, ni cruauté dans la lignée d'Anouilh, ni critique sociale ou mélodrame pagnolien, ni peinture de caractère à l'instar d'André Roussin, ni réalisme bourgeois tel que le propose Édouard Bourdet, Achard n'en finit pas, au fil de son œuvre théâtrale ou cinématographique, d'exalter ce qu'il nous faut bien nommer une singularité aussi profonde qu'attachante, conciliant rigueur classique de la forme et mise en avant de l'humain. Là faut-il sans doute situer le fossé qui sépare le roman de Louise de Vilmorin, ballet magnifiquement ordonné de figures soumises au destin, de l'adaptation de Marcel Achard, mettant des personnages remarquables d'élégance en situation d'acteurs de ce même destin.

LIONEL PONS
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

34. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Michel Laporte (trad.), Paris, Gallimard, 2009, p. 32.

Tabl. 1 – Découpages des sections et de l'action dans le roman de Louise de Vilmorin.

Sections romanesques	Évolution de l'action	Repères de pagination ³⁵
Phrase liminaire : <i>L'amour, en traversant les âges, marque d'actualité les événements qu'il touche.</i>		p. 11
Introduction présentant les deux personnages et enchaînant directement sur le problème des dettes secrètes de M ^{me} de...	Vente au joaillier des deux cœurs en diamants. <i>Madame de... paye ses dettes et sa beauté s'en accrut.</i>	p. 11-12
Premier mensonge de M ^{me} de...	Elle feint la perte des cœurs dans un bal au milieu de la consternation générale.	p. 12-14
Première réapparition des cœurs	Le joaillier, péchant par excès de délicatesse, vient proposer à M. de..., dont il a imaginé des difficultés financières, de racheter les bijoux. Conscient du mensonge de son épouse mais impassible, ce dernier les rachète secrètement.	p. 14-15
Don des cœurs à la belle Espagnole	M. de... offre toujours secrètement les cœurs à sa maîtresse, une belle Espagnole, en cadeau de rupture, alors qu'elle part pour l'Amérique du Sud.	p. 15-16
Fausse fin : le pardon accordé	De retour chez lui, M. de... se fait confirmer par sa femme la perte des cœurs et la pousse à lui en présenter des excuses sous la forme du mot « pardon ». Il lui conseille de prétendre auprès de leurs hôtes du bal qu'elle a retrouvé les bijoux pour qu'il n'en soit plus question.	p. 16-19

35. Ces repères sont donnés par rapport à l'édition du Livre de Poche de 1964.

Sections romanesques	Évolution de l'action	Repères de pagination
Deuxième réapparition des cœurs	La belle Espagnole, criblée de dettes de jeu, met en vente les cœurs dans une boutique en Amérique du Sud, ils sont immédiatement rachetés par un ambassadeur rappelé le lendemain en Europe.	p. 20-21
Deuxième mensonge de M ^{me} de...	De retour à Paris, l'Ambassadeur tombe, au cours d'un dîner, sous le charme de M ^{me} de... S'ensuit une période de cours assidue, élégante, émaillée d'une correspondance dont l'amour est le sujet, sans que le mot soit prononcé. M. de... semble fermer les yeux sur un jeu dangereux mais encore innocent.	p. 21-22
Troisième réapparition des cœurs	Le premier jour anniversaire de leur rencontre, l'Ambassadeur, invité à la résidence campagnarde des de..., offre secrètement à M ^{me} de... les deux cœurs dont il lui semble qu'ils sont le symbole même de leur amour. Surprise heureuse de M ^{me} de...	p. 23-27
Troisième mensonge de M ^{me} de...	Désireuse de pouvoir arborer au grand jour ces cœurs désormais chargés de sens, M ^{me} de... prétend auprès de son époux les avoir retrouvés cachés parmi ses gants. Sans lui dévoiler la vérité, M. de... s'empare des cœurs. <i>Des bijoux que vous ne pouvez porter.</i>	p. 28-29

Sections romanesques	Évolution de l'action	Repères de pagination
M. de... remonte le fil des mensonges	Ayant reçu des lettres et des demandes d'argent de son ancienne maîtresse, M. de... comprend l'amitié amoureuse qui lie sa femme à l'Ambassadeur. Il prend au cours d'un dîner ce dernier à part et lui remet les deux cœurs en lui demandant de les mettre en vente chez le joaillier, posant symboliquement un point final à la liaison des deux amoureux. Devant l'indifférence de commande de la jeune femme, l'Ambassadeur est blessé dans son orgueil.	p. 29-32
Quatrième réapparition des cœurs	Le joaillier, reconnaissant les cœurs, vient dès le lendemain proposer à M. de... de les racheter pour la troisième fois, ce que ce dernier fait.	p. 33-34
M ^{me} de... face à ses mensonges	Sitôt les cœurs rachetés, M. de... les apporte à sa femme, et sans lui faire de scène, lui impose d'en faire cadeau à une nièce récemment accouchée.	p. 34-37
Le jeu de dupes	Les relations de M ^{me} de... et de l'Ambassadeur ressemblent à une feinte perpétuelle, elle le fuyant, lui jouant l'indifférence alors que, plus que jamais, elle se consume pour lui. L'Ambassadeur reste persuadé que c'est elle qui a remis à son mari les cœurs qu'il lui avait offerts. Lors d'une explication, il lui signifie une rupture définitive.	p. 38-48

Sections romanesques	Évolution de l'action	Repères de pagination
Cinquième réapparition des cœurs	Trois semaines après la rupture, alors que M ^{me} de... dépérit de langueur, la nièce propriétaire des cœurs vient lui confier les difficultés boursières de son mari et demande à sa tante de bien vouloir lui racheter les cœurs. M ^{me} de..., désirant posséder à nouveau les cœurs mais craignant la réaction de M. de..., renvoie sa nièce chez le joaillier. Ce dernier, après réflexion, choisit secrètement de mettre M. de... au courant. Celui-ci les rachète pour la quatrième fois.	p. 49-56
Le retour des cœurs à M ^{me} de...	M. de... remet à son épouse les cœurs et lui intime l'ordre de les porter en public et de ressortir dans le monde qu'elle fuit depuis plus d'un mois.	p. 56-57
Ultime malentendu entre les amants	Lors d'un dîner en ville, l'Ambassadeur aperçoit les cœurs aux oreilles de M ^{me} de... et lui déclare en confidence <i>Je ne vous pardonnerai jamais.</i>	p. 57-58
Mort de M ^{me} de...	De retour du dîner, M ^{me} de... s'altère et se laisse mourir. Appelé dans les derniers instants, l'Ambassadeur se retrouve avec M. de... à l'assister. En expirant, elle ouvre ses deux mains dont chacune contient un cœur. M. de... s'adresse à l'Ambassadeur : <i>Elle est morte. Prenez ce cœur qu'elle vous donne [...]. L'autre est le sien, j'en disposerai.</i>	p. 59-62

Tabl. 2 – Découpage du scénario de Marcel Achard pour *Madame de...*

Sections du scénario	Évolution de l'action	Repère chronologique
Deux cartons d'introduction	<i>M^{me} de... était une femme très élégante, très brillante, très fêtée. Elle semblait promise à une jolie vie sans histoire. Rien ne serait probablement arrivé sans ce bijou.</i>	2' 17" à 2' 34"
Monologue de M ^{me} de...	Après hésitation quant au bien qu'il lui faudrait vendre (<i>Je ne tirerai pas vingt mille francs de tout ça [...]. Plutôt que de me séparer de cette rivière, je préférerais me jeter à l'eau</i>), M ^{me} de... choisit de vendre deux pendants d'oreille que son époux lui a offerts au lendemain de leur mariage.	2' 35" à 6' 02"
Première vente des bijoux	Après une rapide prière dans l'église et un dépôt de cierge votif, M ^{me} de... se rend chez M. Rémy, joaillier, et propose de lui vendre les bijoux. Après réflexion, ce dernier accepte.	6' 03" à 9' 56"
Premier mensonge	Lors d'une représentation à l'Opéra de l' <i>Orphée</i> de C. W. Gluck, M ^{me} de... feint d'avoir perdu les bijoux. Le Général de... les recherche puis admet et annonce la perte (sur l'air <i>J'ai perdu mon Eurydice</i>), non sans avoir questionné l'ensemble des domestiques de son hôtel. Dans l'escalier de l'Opéra, le Général note que les soupirants de son épouse l'agacent.	9' 57" à 16' 08"
Le choix de M. Rémy	À la lecture du vol relaté dans la presse, M. Rémy rend visite au Général de..., l'informe de la mise en vente des bijoux et lui propose de les racheter, ce que M. de... fait immédiatement, sous le sceau du secret.	16' 09" à 20' 05"

Sections du scénario	Évolution de l'action	Repère chronologique
Départ des bijoux	Dans le wagon qui doit emmener sa maîtresse à Constantinople, M. de... lui fait cadeau des bijoux ainsi rachetés. Scène très brève.	20' 06" à 22' 45"
Entrevue des deux époux	Poussant sa femme dans ses retranchements, M. de... feint de soupçonner plusieurs domestiques du vol des bijoux. Il lui enjoint de dire qu'elle a retrouvé les bijoux et la pousse, sans en avoir l'air, à lui demander pardon.	22' 46" à 25' 36"
Réapparition des bijoux	Parvenue à Constantinople, l'ex-maîtresse de M. de... déclare les bijoux à la douane et les perd au jeu, contrainte par la banque du casino de les échanger contre espèces. Ils sont exposés en vitrine d'une joaillerie. Sans transition, nous les retrouvons dans la valise d'un diplomate, Fabrizio Donati, qui les a achetés voici trois mois. Il croise sans la connaître M ^{me} de... à la douane, à Bâle.	25' 37" à 31' 23"
Rencontre entre l'Ambassadeur et M ^{me} de...	Placés côte à côte dans un dîner, l'Ambassadeur retrouve M ^{me} de... M. de..., qui connaît déjà l'Ambassadeur, lui confie la mission de distraire son épouse lorsqu'il est en manœuvres, et de son côté, M ^{me} de... n'est pas insensible au charme de l'Ambassadeur.	31' 24" à 34' 05"
Le sentiment se développe	En enchaînant plusieurs scènes de valse à distance chronologique, le scénario nous fait assister en résumé au développement de l'attrance entre les deux personnages, que nous voyons évoluer jusqu'au départ des derniers musiciens d'orchestre. Nous sommes à la veille du retour du Général de...	34' 06" à 39' 19"

Sections du scénario	Évolution de l'action	Repère chronologique
Le sentiment devient visible	Lors d'une chasse à courre, M ^{me} de... retrouve l'Ambassadeur – qui fait une chute de cheval – et manque de s'évanouir, ce qui lui vaut des reproches de son époux. Le soir, à son Cercle, le Général revoit l'Ambassadeur qui lui présente des excuses aussitôt acceptées.	39' 20" à 42' 33"
Départ manqué de M ^{me} de...	Dans la nuit qui suit, M ^{me} de... annonce à son mari sa volonté de partir quelque temps, soigner cette « maladie de cœur ». M. de... refuse, il ne croit pas à une menace sur son bonheur conjugal.	42' 44" à 45' 24"
Réapparition des bijoux	L'Ambassadeur rend visite à M ^{me} de... à son domicile, en l'absence du Général de..., alors qu'elle se prépare à partir malgré l'avis de son mari. Après l'échange de quelques banalités, il lui offre les bijoux par lui achetés à Constantinople.	45' 25" à 49' 37"
Départ de M ^{me} de...	M. de..., rentré à cet instant, trouve l'Ambassadeur chez lui et lui annonce le prochain départ de M ^{me} de... Jalousie tacite et élégante du Général de..., qui somme son épouse de « raccompagner » l'Ambassadeur avant qu'elle ne prenne le train prévu. Avant son départ, elle brûle l'écrin des bijoux, tout en emportant ces derniers.	49' 38" à 55' 53"
Suspension dramatique	Solitude mélancolique de M ^{me} de... au bord des lacs italiens, à laquelle répond celle de l'Ambassadeur.	55' 54" à 59' 08"
Le sentiment vécu	Ayant écrit à l'Ambassadeur, M ^{me} de... le retrouve et tous deux vivent un amour parfait.	59' 08" à 1 h 03' 07"

Sections du scénario	Évolution de l'action	Repère chronologique
Double mensonge	De retour chez elle, M ^{me} de... feint de retrouver dans des gants les fameux bijoux prétendument perdus. Elle ment à l'Ambassadeur en lui disant qu'elle a prétendu auprès de son mari que les bijoux lui avaient été donnés par une vieille cousine. Entrevue entre le mari et l'amant, M. de... apprenant à l'Ambassadeur qu'il avait d'abord acheté les bijoux pour son épouse. Il demande à l'Ambassadeur de remettre les bijoux au joaillier, de telle sorte que lui et lui seul puisse alors les racheter. Évanouissement de M ^{me} de..., à laquelle son époux ne fait nulle scène. L'Ambassadeur est profondément blessé.	1 h 03' 08" à 1 h 15' 40"
Les bijoux comme emblème de jalousie	M. de... montre à sa femme les bijoux qu'il vient de racheter à M. Rémy. Devant sa joie, il lui déclare <i>Ces bijoux ne vous appartiennent plus, je vous dirai ce que vous devez en faire.</i>	1 h 15' 41" à 1 h 20' 36"
Les bijoux changent de main	M. de... force son épouse à faire cadeau des bijoux à une nièce récemment accouchée.	
Retour des bijoux entre les mains de M ^{me} de...	M. Rémy à qui la nièce a revendu les bijoux les propose à l'achat à M. de..., qui refuse. M ^{me} de... se rend chez le joaillier et manifeste la volonté de racheter les bijoux à n'importe quel prix.	1 h 20' 37" à 1 h 25' 33"
Accélération du rythme dramatique	Informé, M. de... prend conscience de la situation. M ^{me} de... se rend chez l'Ambassadeur qui ne la reçoit pas. Un duel est prévu entre le mari et l'amant. Prière de M ^{me} de... à l'église. Elle se rend sur les lieux du duel. Le premier coup doit être tiré par M. de...	1 h 25' 34" à 1 h 33' 45"

Sections du scénario	Évolution de l'action	Repère chronologique
Le duel	Arrivée à proximité du lieu, elle entend un unique coup de feu, perd connaissance et succombe à un malaise cardiaque.	1 h 33' 46" à 1 h 34' 40"
Fin	Plan sur l'intérieur de l'église, avec les bijoux mentionnés comme don de M ^{me} de...	1 h 34' 41" <i>al fine</i>

Tabl. 3 – Construction du livret de Jean Anouilh pour l'opéra *Madame de...* de Jean-Michel Damase.

Scène de l'opéra	Contenu dramatique	Auteur des dialogues
Introduction de la récitante	Présentation du personnage de M ^{me} de... de ses dettes et de sa démarche auprès du bijoutier.	Louise de Vilmorin (texte tiré des p. 11-12 de l'édition référencée dans le tabl. 1).
Entrevue entre M ^{me} de... et le bijoutier	M ^{me} de... aborde avec coquetterie son problème avec le bijoutier.	Jean Anouilh. La scène de dialogue dans le roman ne compte que trois répliques, reprise ici, en fin de scène. On note le reproche adressé par M ^{me} de... : <i>Les fermoirs tenaient très mal</i> (absent du roman).
Lien de la récitante	De la revente des bijoux à la résolution du premier mensonge.	Jean Anouilh, avec intercalation de la réplique <i>Madame de... paya ses dettes et sa beauté s'en accrut.</i>
Scène du bal	M ^{me} de... feint d'avoir perdu les bijoux durant un bal.	Jean Anouilh condense le court dialogue présent dans le roman entre les deux époux.
Lien de la récitante	De la fin de soirée aux commentaires des gazettes. Décision du bijoutier de proposer à nouveau les cœurs à M. de...	Jean Anouilh élargit le dialogue entre M. de... et le bijoutier dans le roman (Louise de Vilmorin présente cette scène quasiment en style indirect).
Lien de la récitante	M. de... cache ses sentiments et offre les bijoux rachetés à sa maîtresse.	Jean Anouilh. Louise de Vilmorin réduit à peu de phrases ce lien.
Scène de la belle Argentine	Duo tendre ironique entre M. de... et sa maîtresse lors de leur dernière entrevue.	Jean Anouilh. Scène absente du roman.

Scène de l'opéra	Contenu dramatique	Auteur des dialogues
Lien de la récitante	M. de... décide d'avoir avec son épouse une discussion, un point qu'il croit final à l'histoire.	Jean Anouilh. Transition quasiment absente du roman.
Entrevue des deux époux	Duo entre M ^{me} de... et M. de..., dans lequel elle convient tacitement de sa faute et demande pardon.	Jean Anouilh. La scène du roman est remplacée par un dialogue en forme de pastiche du <i>Tea for Two</i> de No, No, Nanette (Vincent Youmans). Le dramaturge insère cependant les phrases du dialogue bref conçu par la romancière.
Lien de la récitante	Les bijoux changent de main et sont achetés par l'Ambassadeur à Buenos Aires. Il fait la connaissance de M ^{me} de... lors d'un dîner. Naissance de leur amour.	Louise de Vilmorin. Anouilh conserve le style indirect de ce passage qui voit naître l'attraction mutuelle des deux héros.
Entretien sentimental entre M ^{me} de... et l'Ambassadeur	Sans s'avouer d'amour réciproque, M ^{me} de... et l'Ambassadeur se confient le besoin croissant qu'ils ont de passer du temps ensemble. Elle l'invite à passer quelques jours à la campagne dans leur résidence secondaire. Arrivée inopinée de M. de... qui confirme l'invitation.	Jean Anouilh. Scène très résumée dans le roman, seul y existe un bref échange de répliques serties dans la scène, véritable cœur dramatique de l'opéra.
Lien de la récitante	Langueur de M ^{me} de...	Louise de Vilmorin, dont Anouilh transcrit en style indirect quelques répliques dialoguées entre les deux héros.
Dialogue entre les deux amants	L'Ambassadeur offre à M ^{me} de... les cœurs en diamants, sous le sceau du secret.	Louise de Vilmorin. Anouilh conserve scrupuleusement les termes du dialogue imaginé par la romancière.

Scène de l'opéra	Contenu dramatique	Auteur des dialogues
Lien de la récitante	M ^{me} de... accepte les bijoux avec un élan du cœur qui surprend l'Ambassadeur. Elle décide de mentir à son époux en prétendant avoir retrouvé les bijoux dans une paire de gants.	Jean Anouilh. La scène se tulle avec la fin du dialogue (résolution du mensonge, toujours emprunté à Louise de Vilmorin) et une fin de scène due au seul librettiste.
Lien de la récitante	Une simple réplique séparant les deux scènes.	Jean Anouilh.
Les bijoux retrouvés	Dialogue entre M ^{me} de... et M. de...	Jean Anouilh, qui réécrit totalement la scène en délaissant les dialogues issus du roman.
Lien de la récitante	Scène entre M. de... et l'Ambassadeur.	Louise de Vilmorin.
Les bijoux changent à nouveau de main	M. de... force sa femme à donner les bijoux à une nièce et à ressortir dans le monde.	Jean Anouilh, qui permet à M. de... de déplacer les reproches sur le terrain de la conduite de son épouse à l'égard de l'Ambassadeur.
Lien de la récitante	Affaiblissement de M ^{me} de... que son mari force à se rendre à un bal. Elle y revoit l'Ambassadeur, qui s' imagine trahi.	Louise de Vilmorin.
Reproches de l'Ambassadeur	Scène de rupture de l'Ambassadeur.	Jean Anouilh. La scène n'est pas détaillée dans le roman, mais réduite à une réplique lapidaire.
Lien de la récitante	M ^{me} de... écrit un mot de prière à l'Ambassadeur, le suppliant de passer la voir.	Jean Anouilh.
Air de M ^{me} de...	Elle déclame à haute voix le texte de la lettre à l'Ambassadeur.	Jean Anouilh. Scène absente du roman.
L'Ambassadeur vient	Résolution de l'Ambassadeur.	Jean Anouilh. Unique réplique absente du roman.
Scène finale	Lien de la récitante et réplique de M. de... tirée du roman. Pas de chant dans cette scène.	Louise de Vilmorin, hormis la phrase finale de la récitante.