1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

76 | 2015

Varia

Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de la Condition humaine – Id., CinémaIraux. Essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5024>

DOI : 10.4000/1895.5024

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 170-173

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de la Condition humaine – Id., CinémaIraux. Essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5024> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5024>

LIVRES

COMPTES RENDUS

Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de la Condition humaine*, Paris, Seuil « Poétique », 2015, 748 p.

Id., *Cinéma traux. Essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*, Paris, Hermann, 2015, 249 p.

Christian Janicot avait composé une *Anthologie du cinéma invisible* en publiant « 100 scénarios pour 100 ans de cinéma », des scénarios qui n'avaient pas été tournés. En un sens le fait qu'il y ait à foison des « scénarios non tournés » est un phénomène extrêmement banal. Dès les années 1910 les corporatifs, les producteurs, les revues plus savantes encouragent l'écriture de scénarios susceptibles d'être réalisés et ils sollicitent à cette fin les simples spectateurs, amateurs de cinéma (dont on attend le renouvellement des sujets et des récits – ainsi Deluc). Mais également se met rapidement en place la profession de scénariste et la production en grande quantité de scénarios parmi lesquels les producteurs et les metteurs en scène allaient pouvoir choisir. C'est l'un des points que soulève Charles Pathé en 1919, de retour des États-Unis, que cette suprématie quantitative et que cette organisation de production de scénarios à Hollywood fondée sur la division du travail. Comme dans les années 1930 en URSS où l'on crée des « studios de scénarios ». De cette énorme production de textes destinés à devenir autre chose et souvent y échouant, passant également souvent de mains en mains, on prélève régulièrement des « cas » rendus fameux par le talent reconnu de leurs auteurs (Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Vladimir Nabokov...) et on les publie en tant qu'œuvres littéraires – qu'ils aient été tournés (*les Jeux sont faits, Freud*) ou pas, qu'ils aient été « respectés » ou pas (*Lolita* scénarisé et découpé par son auteur et dont Kubrick ne tient aucun compte).

De même que l'on publie sous des formes variées (« film raconté », récit d'après le film, découpage technique) les scénarios d'auteurs moins prestigieux mais dont les films qu'ils ont suscités sont devenus fameux ou appréciés. Des écrivains, en outre, ont écrit des « scénarios non destinés à être tournés » – selon l'expression de Benjamin Fondane – faisant du type d'écriture scénarique un genre littéraire (en particulier des auteurs rattachés au dadaïsme et au surréalisme, emboîtant le pas à Apollinaire et à Cendrars qui inaugureront cette démarche, mais aussi bien Jules Romains). C'est le vaste domaine de « l'écriture du cinéma » et sa part matérielle immense et complexe que plusieurs colloques d'Udine, dans les vingt dernières années, ont commencé d'explorer, sans compter nombre d'ouvrages et de numéros de revues.

Jean-Louis Jeannelle, empruntant à Cendrars l'expression de « films sans images », s'inscrit donc dans cette problématique en s'intéressant à un cas d'espèce, celui qu'il appelle les « inadaptations » de *la Condition humaine* de Malraux. En effet ce roman (Prix Goncourt, 1933) a fait plusieurs fois l'objet de projets d'adaptation sur un assez long temps (80 ans) dont aucune n'a abouti. Pour Jeannelle cela fait de ce livre et de ces « films non-réalisés » un phénomène exceptionnel, propre à poser un certain nombre de questions théoriques et à ouvrir un nouveau champ d'étude. L'ouvrage est volumineux (750 pages) car il conjugue une enquête très documentée de nature historique, la réunion de matériaux publiés en annexe et une théorisation concernant ce que l'auteur appelle, après Gérard Genette, « la tolérance opérable du public », à savoir la capacité de ce dernier à accepter, considérer « comme valables et légitimes des versions d'une œuvre que les générations précédentes n'auraient pas acceptées » (p. 365).

La thèse du livre est que *la Condition humaine* était voué à ne pouvoir être adapté quel que soit le pays, le réalisateur, etc., en raison des enjeux

politiques qui se condensaient dans ce roman consacré au massacre des communistes à Shanghaï en 1927 à la suite d'un retournement d'alliance de la part du Kuomintang de Tchank kaï-chek : que ce soit dans l'URSS de Staline ou dans les États-Unis de Nixon, il était impossible de mener à bien un tel sujet. Cette impossibilité offre dès lors un miroir grossissant à une dimension qui appartient à tout scénario adaptant une œuvre littéraire, à savoir celle des potentialités du texte-source que ces réécritures, adaptations, transpositions – quel que soit le nom qu'on adopte – sont susceptibles de développer : des alternatives, des variantes qui font éclater le concept d'« œuvre », le pluralise en l'ouvrant à des possibles que l'émancipation par rapport à sa « résorption nécessaire dans le film qu'il anticipait » rend accessibles. Dès lors c'est moins l'adaptation par le scénario d'un texte littéraire qui importe – comme on s'y est beaucoup employé en usant de la comparaison, exercice classique – que l'adaptabilité de ce texte, son extension, son expansion, ses prolongements. C'est, en d'autres termes, l'accent mis sur la lecture d'un texte non point en termes analytiques comme il fut de règle dans les années de l'analyse structurale (où l'on produisait un deuxième texte à partir du premier – activité que le premier Genette appelait « de bricolage »), mais en termes de proposition effective, d'« équivalent plausible et satisfaisant » (p. 213), de productivité. Du moins sur le papier. Car Jeannelle, s'il entend dépasser la confrontation, effectivement souvent stérile, entre scénario et texte littéraire, contourne – dans son élaboration théorique – la case « mise en scène filmique », par définition absente de son corpus mais qui est évidemment décisive dans la confrontation d'un film « adapté » à une œuvre, le scénario étant loin de contenir tous les éléments de l'actualisation cinématographique. Bien que Truffaut « allume » Aurenche-et-Bost dans son fameux article (auquel se réfère Jeannelle), récusant leur démarche d'adaptation d'un texte littéraire, c'est bien au film de Delannoy ou d'Autant-Lara qu'il a affaire. D'ailleurs dans l'analyse du *Blé en herbe* que propose Bazin peu après, cette dialectique du scénario

et de la mise en scène dans le rapport à l'œuvre littéraire (de Colette) est détaillée longuement et, pourrait-on dire, a contrario de l'assaut truffaldien. Quoi qu'il en soit cette ouverture de champ est intrigante et même excitante, elle reconfigure un certain nombre de paramètres que la théorie et l'analyse des films a, au fond, laissés tels que le monde pratique du cinéma les lui léguait. Le geste théorique déplace les frontières, redessine les partages et crée de nouvelles circulations entre les « phases » ou les secteurs de ce qu'on appelle un film et que – coïncidence ? – les nouvelles technologies font appréhender tout autrement que comme un produit fini où se résorbent les étapes de sa construction. On peut trouver une certaine proximité de la démarche de Jeannelle avec celles de deux cinéastes, Mark Lewis – avec *Two Impossible Films* – et Alexander Kluge – avec *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/ Das Kapital* – qui ont proposé, l'un et l'autre, de donner une forme filmique à ces possibles, maintenant leur impossible, c'est-à-dire leur nature de projet.

L'historien a de quoi se réjouir de voir l'ampleur données aux enquêtes, à la documentation dans un tel travail théorique mais inversement, les procédures d'analyse peuvent parfois heurter car si l'auteur joue avec maestria des données qu'il a recueillies il n'est pas à l'abri de passages en force ou de constructions argumentatives qui commencent par des hypothèses et des interrogations et qui deviennent plus tard certitudes sans que les éléments nécessaires aient été toujours produits (c'est particulièrement le cas s'agissant de la place d'Eisenstein dans le projet d'adaptation soviétique du roman de Malraux).

Bien que le point de départ de l'enquête, celui qui oriente à première vue le livre (dès le cul de lampe de couverture : une photo resserée d'Eisenstein et Malraux sur le tournage du *Pré de Béjine*), soit la première tentative d'adaptation du roman attribuée à Eisenstein, en réalité, comme Malraux l'avait dit à plusieurs reprises et comme la lecture du livre de Jeannelle le montre en détails, l'adaptation la plus près d'être tournée – et la plus docu-

mentée dans le livre – est bien celle de Fred Zinnemann où se croisent, entre autres, James Agee, Jean Cau, Han Suyin... Et dans ce livre, l'échec de Zinnemann à entreprendre la réalisation de *Man's Fate* (dont la production est arrêtée la veille ou quasiment du début du tournage) est, en quelque sorte, l'occasion sinon l'aubaine qui permet d'envisager l'autonomie du scénario et d'en engager l'étude, notamment génétique. C'est pour ce film – dont le scénario est achevé – que l'on dispose de dossiers exhaustifs tant dans les studios que dans les archives du cinéaste qui, ayant mené une action judiciaire sur plusieurs années, a conservé tous les documents susceptibles de lui servir dans ce champ, ce qui permet à Jeannelle de les exploiter avec bonheur dans le sien. Mais c'est aussi le « film » dont on ne parvient pas vraiment à déplore qu'il n'ait pas été mené à bien, du moins à l'époque où Zinnemann voulait l'entreprendre. L'auteur de *Julia* et *A Man for All Seasons* avait alors fortement limé les griffes qu'il avait après la guerre quand il réalisait *The Search* dans les ruines de Berlin. Et c'est Eisenstein qui focalise en dépit de son statut incertain. On avait depuis longtemps mentionné le fait qu'Eisenstein s'était intéressé à *la Condition humaine* après avoir rencontré Malraux en 1934 à Moscou : Werner Sudendorf dans sa chronologie détaillée (*Eisenstein Materialien zu Leben und Werk*, Munich, Hanser, 1975) le mentionne. La question de la place occupée par ce projet se pose cependant, parmi les dizaines d'autres auxquels travailla Eisenstein, sans qu'on puisse toujours savoir dans quel but il les entreprenait – parfois ces buts étaient pédagogiques mais ils pouvaient être aussi plus trivialement économiques – en y mettant toujours la même *furia* créatrice. Si l'on en croit Oksana Bulgakowa, le cinéaste étant sans travail dans les studios depuis son retour du Mexique et en proie à des difficultés économiques, multipliait à cette époque les contrats d'« expert » en scénario notamment pour plusieurs studios ukrainiens (*Sergej Eisenstein Eine Biographie*, Berlin, Potemkin Press, 1997, p. 196). Ici il s'agit de la Mejrabpom – pour laquelle Eisenstein n'avait jamais travaillé jusqu'ici. Dans son journal de l'an-

née 1934, Malraux mentionnait à peine une rencontre avec Eisenstein (donnant la préférence à Dovjenko) et aucune séance de travail sur le découpage du film en Crimée n'était signalée.

Or la récente mise en ligne des archives du RGALI a depuis lors révélé que le fonds Eisenstein (n° 1923) contenait bien un dossier consacré à *la Condition humaine* (n° 362) et ce sont les pages de découpage portant sur un épisode du roman écrites en français (manifestement de Malraux) ainsi que des notes et des dessins du journal de travail d'Eisenstein que Jeannelle a consultés et qu'il publie en annexe de son livre. Ce projet inabouti – dont le réalisateur devait être Albert Gendelstein (qui est avec l'écrivain et le cinéaste à Kislovodsk en septembre 1934) – sert de matrice à Jeannelle pour poser son modèle d'approche de l'inadaptabilité de *la Condition humaine* en mobilisant à la fois le contexte politique, le passé des personnes concernées, l'évolution du cinéma soviétique. Il y a cependant un effet cumulatif qui ne convainc pas toujours : ainsi la production soviétique aurait été ajournée en raison du « trotskisme » de Malraux ou d'Eisenstein étayé par une dédicace du *Temps du mépris* à Victor Serge et les aveux extorqués sous la torture à Meyerhold par la police politique en 1939 ; ou de l'impossibilité d'évoquer un épisode des luttes révolutionnaires en Chine où la tactique préconisée par l'Internationale mena à l'échec. Alors que la proche suppression de l'autonomie (relative) de la Mejrabpom et sa transformation en studio de films pour la jeunesse a sans doute tout autant joué.

La construction proposée prend plutôt son sens au sein d'une exégèse de l'œuvre et de la pensée de Malraux : aux yeux de celui-ci, écrit Jeannelle, « l'adaptation de *la Condition humaine* par l'auteur du *Cuirassé Potemkine* représentait l'aboutissement évident de son roman, c'est-à-dire le plein accomplissement du potentiel révolutionnaire du roman, mais cet aboutissement imposait des révisions idéologiques telles qu'il ne pouvait qu'échouer à rendre compte de l'échec historique de 1927 ». Le scénario qu'il tire de son roman lui permettrait ainsi de réécrire ce dernier, le cinéma

offrant un ensemble de « contraintes » techniques nécessitant une série de déplacements et révisions de la matière littéraire tant en fonction du médium que du projet politique. Cet épisode de la vie et du travail de Malraux viendrait ainsi offrir aux lecteurs à la fois une « clé » du rapport de l'écrivain au cinéma et un indice du désir et du besoin qui l'accompagnera sa vie durant de retravailler, reprendre et, pour le dire vite, « re-monter » ses propres œuvres. On sait qu'il n'avait pas hésité à bouleverser l'ordre des chapitres de *L'Espoir* lors de sa publication en feuilleton dans *Ce Soir* (voir le dossier « Archives » dans ce numéro) et qu'après-guerre le remaniement incessant de ses textes (dont *les Noyers de l'Altenburg* repris dans les *Antimémoires*) joue de ces pratiques d'assemblage qu'on repère également dans ses livres sur l'art sur le plan de l'iconographie comme sur celui des textes.

Ce livre s'inscrit d'ailleurs dans le cadre d'une recherche menée grâce à l'Institut Universitaire de France qui a donné lieu à un autre ouvrage, *Cinémalraux. Essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*; il en est le prolongement, on y trouve, en d'autres termes le dispositif théorique qui est à son fondement. Cet essai pose le problème des rapports entre littérature et cinéma (« le jeu d'équivalences systématiques noué entre roman et cinéma ») et aussi entre écrivains et cinéma (les premiers sont des auteurs et entrent le plus souvent en cinéma en tant qu'amateurs), examine ensuite le passage à la réalisation de Malraux avec *Sierra de Teruel/Espoir* (auto-adaptation qui est plutôt une suite du roman) puis la conduite de la politique cinématographique de la fin des années 1950 et dans les années 1960, ainsi que « l'invention de formes scénaristiques destinées à subsister sous une forme exclusivement écrite » – cas du *Miroir des limbes*) et enfin l'élaboration d'un « musée imaginaire » audio-visuel procédant des écrits sur l'art et leur travail sur l'iconographie (voir le dossier « Les cinémas de Malraux » dans la rubrique « Archives » du présent numéro où l'on revient sur plusieurs de ces aspects).

François Albera

Paolo Bertetto, *le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*, traduction d'Altiero Scicchitano et Hélène Carquain, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, 204 p.

Il est peu aisé a priori de rendre compte dans une revue d'histoire du cinéma – fût-elle aussi ouverte d'esprit que l'est *1895* – d'un ouvrage de théorie comme celui de Paolo Bertetto, où les questions historiques ne comptent pas parmi les préoccupations de l'auteur. Certes, les films convoqués pour analyse s'étalent sur une longue période de l'histoire du médium, de *Das Cabinet des Dr. Caligari* à *Avatar*; néanmoins, Bertetto ne les envisage pas comme historien, ni n'informe son approche par une contextualisation historique, fût-ce dans une histoire des formes. Son axe problématique reste essentiellement théorique et analytique, et déploie les œuvres non comme manifestation d'une évolution, mais comme éventail de possibles du médium.

Bertetto est professeur émérite d'analyse et d'interprétation du film à l'Université de Rome La Sapienza. Il a publié de nombreux ouvrages en Italie depuis les années 1970, notamment sur les avant-gardes, *Caligari* et le cinéma expressionniste allemand, Fritz Lang, Luis Buñuel, David Lynch, ainsi que sur la méthodologie de l'analyse de film et les relations entre cinéma et philosophie. *Le Miroir et le simulacre*, ici revu depuis son édition originale en 2007 chez Bompiani (le dernier chapitre a été ajouté et la structure modifiée), est son premier livre personnel traduit en français, après l'édition en 1993 du collectif *Fritz Lang: la Mise en scène*, co-dirigé avec Bernard Eisenschitz.

Le titre et le sous-titre de cet opus, *le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*, peuvent constituer à certaines oreilles une sorte de fausse piste par ses connotations post-situationnistes, corrigées quelque peu il est vrai par l'illustration de couverture, recadrée dans un photogramme de *Mulholland Drive*. L'environnement théorique dans lequel se situe Bertetto n'est pas le situationnisme (même si Guy Debord peut être évoqué p. 15) ou la théorie critique en général,