1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

88 | 2019

Varia

Jean-Pierre Bleys, *Claude Autant-Lara*

Alain Boillat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7428>

DOI : 10.4000/1895.7428

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 167-176

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Boillat, « Jean-Pierre Bleys, *Claude Autant-Lara* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7428> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7428>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2020.

© AFRHC

Jean-Pierre Bleys, *Claude Autant-Lara*

Alain Boillat

RÉFÉRENCE

Jean-Pierre Bleys, *Claude Autant-Lara*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2018, 710 p.

- 1 Dans un imposant volume de plus de 700 pages, Jean-Pierre Bleys s'est attaqué à la biographie du cinéaste Claude Autant-Lara en relevant le défi qui consiste à se pencher de manière systématique sur l'ensemble des films de la longue carrière du cinéaste, de *Fait-divers* (1924) à *Gloria* (1977), en incluant aussi, ce qui ne manque pas d'intérêt, les films restés à l'état de projets. En documentant de manière très riche l'historique de chacune de ces productions, l'ouvrage montre combien la genèse d'un film est un parcours toujours semé d'embûches, d'imprévus et de reports qui peuvent s'étendre sur plusieurs années – *le Rouge et le Noir* (1954) est initié en 1944, *la Traversée de Paris* (1956) en 1947, *Tu ne tueras point* (1963) en 1949 –, et ce même dans un contexte de production que l'on pourrait considérer, *a priori*, comme relativement policé. « Lorsqu'ils remettent le scénario, le film est fait », affirmait François Truffaut dans sa célèbre diatribe contre les deux scénaristes quasi attitrés d'Autant-Lara à partir du film *Douce* (1943) jusqu'à *Lucien Leuwen* (1972), Jean Aurenche et Pierre Bost (« Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 25) ; la lecture du livre de Bleys, qui reconstitue les positions respectives de nombreux acteurs du champ cinématographique, permet de saisir à quel point cette formule est inadéquate pour désigner un tel processus de création collective (voir notamment à ce propos Adrien Gaillard et Julien Meyer, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n° 41, 2015, pp. 91-101), même si le biographe manifeste, en plusieurs occasions et de manière paradoxale, son accord avec l'argument de Truffaut (« ...le reproche [de Truffaut] d'être avant tout un illustrateur de scénarios est assez justifié, et il nous arrive de le formuler nous-mêmes », p. 377).

- 2 La somme de connaissances rassemblées dans la monographie de Bleys est considérable, et aurait pu offrir, si l'ouvrage ne présentait pas les carences dont je ferai mention, un éclairage nouveau sur certains films et certaines pratiques de la « Qualité française » dont Autant-Lara fut emblématique et à laquelle les historiens du cinéma accordent depuis quelques années une attention croissante – on pense aux recherches récentes dédiées au cinéma français sous l'Occupation, ou à la thèse de Guillaume Vernet à l'Université de Rennes 2 –, et même auprès du grand public grâce au documentaire de Bernard Tavernier, *Voyage à travers le cinéma français* (2017), sorti en salles puis décliné en série télévisuelle. Ayant travaillé sur *l'Horloger de Saint-Paul* (1974) avec Aurenche et Bost, Tavernier n'a eu de cesse de réhabiliter ces deux auteurs (voir sa critique de la stratégie de Truffaut qui a conduit à la rédaction de sa célèbre diatribe de 1954 dans *Qu'est-ce que j'attends ?*, Paris, Seuil, 1993, p. 73), ainsi que, plus généralement, le cinéma français des années 1940-1950 qui fut longtemps négligé par les cinéphiles, tant la Nouvelle Vague l'érigea en repoussoir. Ainsi Tavernier parraine-t-il l'ouvrage de Bleys en le préfaçant. Dans son texte, il fait l'éloge d'une remise en cause par l'auteur de certains lieux communs véhiculés par diverses personnalités du milieu cinématographique, à commencer par Autant-Lara lui-même. Il faut dire que le tempérament et les opinions d'Autant-Lara, contestés et contestables au point de confiner à la fin de sa vie à des positions extrêmes tristement connues, ont fortement pesé sur la lecture de son œuvre, et Bleys réussit à démêler les faits et à contextualiser le travail du réalisateur sans tomber dans l'ornière qui consisterait soit à envisager de manière téléologique certains films à l'aune de positions ultérieures du cinéaste, soit, à l'inverse, à accorder béatement crédit au cinéaste dont il se fait le biographe. Certes, pour la période antérieure aux années 1940, Bleys procède avant tout, en raison de l'absence de sources (les films mêmes sont à ce jour considérés comme perdus pour ce qui est des versions multiples ou doublées réalisées par Autant-Lara à Hollywood), à un résumé des différents volumes publiés par Autant-Lara plusieurs décennies après les faits, mais il n'hésite jamais, dans le portrait qu'il dresse du réalisateur, à montrer les aspects peu glorieux de son comportement et de sa personnalité, notamment en soulignant l'incohérence ou la mauvaise foi de certains propos. Il relate également comment Autant-Lara démontra d'un côté un acharnement à défendre la maîtrise du réalisateur sur le film ou à imposer des contenus au mépris de toute forme de censure, de l'autre une grande difficulté à s'adapter aux aléas du tournage en raison d'un rapport trop strict à un découpage technique établi avec son décorateur Max Douy, un caractère procédurier et une rigidité qui conduisirent à exacerber les tensions entre les collaborateurs ou encore un désintérêt complet pour les films des autres – le cinéma qu'il défend, c'est avant tout, voire exclusivement, le sien (Bleys cite une lettre à Aurenche dans laquelle Autant-Lara affirme : « J'ai vu *Hiroshima mon amour* et je puis te dire que c'est exécrable », p. 425).
- 3 Néanmoins, si Bleys introduit parfois un paragraphe sur « l'homme » (les notations « psychologiques » sont heureusement peu nombreuses), c'est avant tout « l'œuvre » qui retient son attention – c'est pourquoi on ne trouve presque rien dans le livre quant aux activités du réalisateur au sein du Syndicat des techniciens du film ou du Comité de Défense du Cinéma français, bien que celles-ci soient largement documentées par les archives personnelles du cinéaste déposées à la Cinémathèque suisse (fonds CSL 005 auquel je me référerai plus loin). Alors que l'unique monographie consacrée au cinéaste qui existait jusqu'ici, l'essai de Freddy Buache, certes beaucoup moins exhaustif et précis que l'ouvrage de Bleys (qui corrige certains détails livrés par Buache, par

exemple p. 66 à propos d'une datation), s'attachait à souligner avec véhémence l'anticonformisme du cinéaste qu'il qualifiait, dès la première phrase du livre, de « désireux de conférer à ses œuvres un rôle social actif en vue de rompre les tabous de la morale bien-pensante » (Claude Autant-Lara, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 9), Jean-Pierre Bleys ne défend en fait aucun point de vue, mais se borne à documenter chaque jalon d'une carrière reconstituée et présentée selon un ordre chronologique et en fonction d'une périodisation en trois temps (« De longs débuts, 1901-1939 » ; « La grande période, 1941-1958 » ; « Des hauts et des bas, 1958-2000 »). Ne posant aucun axe de pertinence qui traverserait l'opus entier ou l'un de ses chapitres, il n'entend pas, de toute évidence, dégager de constats majeurs, ni ne propose de renouveler la manière d'envisager l'œuvre d'Autant-Lara – par exemple, la connaissance qu'il a de deux courts métrages muets réalisés en 1930, le documentaire *Vittel* et la fiction *Boule se met au verre*, ne l'incite pas à faire autre chose que de se conformer à l'opinion du cinéaste : s'« [i]l est certain que pour Lara ce film de commande ne faisait pas partie de son œuvre » (p. 67), Bleys écrit à la même page à propos du second film qu'il est « tout aussi étranger à l'œuvre », comme si la définition du corpus considéré devait être tributaire de la conception qu'en avait le réalisateur.

- 4 La diversité et la masse d'informations livrées n'en constituent pas moins, il faut le souligner, un apport à l'étude des films d'Autant-Lara. Il est permis de regretter toutefois le choix de ne pas appréhender transversalement la filmographie du réalisateur (ce qui aurait incité l'auteur à construire des liens, à dégager des constantes, à opérer des comparaisons raisonnées), selon une démarche pourtant appelée par le « genre » même d'une telle biographie (qui postule que l'objet d'étude, l'auteur du titre, est garant d'une forme d'unité du corpus, ne serait-ce que sous la forme d'un éclectisme). L'une des conséquences en est que l'index des œuvres renvoyant aux pages du volume, effectivement indispensable dans un ouvrage de ce format, ne comprend pas les films d'Autant-Lara (choix surprenant s'il en est !), de sorte que le lecteur n'a pas le loisir de traverser l'ouvrage à partir d'un film donné du cinéaste, alors que Bleys se réfère à certains de ses films en plusieurs occasions en dehors du chapitre qui leur est spécifiquement consacré, tandis que la comparaison avec des films d'autres cinéastes n'est souvent pas très opportune sur le plan historique – s'il paraît en effet évident de signaler une parenté entre *le Meurtrier* (1963) et une autre adaptation d'un roman de Patricia Highsmith, *Shadow of a Doubt* (*l'Ombre d'un doute*) d'Alfred Hitchcock (1951) (p. 514), il me semble moins pertinent de rapprocher un film d'avant-garde des années 1920 comme *Faits-divers* de *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*) et de *Torn Curtain* (*Rideau déchiré*) (p. 54), là où l'on attendrait plutôt la mention de projets contemporains tels ceux recueillis dans *l'Anthologie du cinéma invisible* de Christian Janicot ; ou encore, à propos d'*Occupe-toi d'Amélie*, la mention de *The Chronicle History of King Henry the Fifth* (*Henry V*, 1944) de Laurence Olivier eût été plus adéquate en tant qu'autre exemple de mise en abyme que celle proposée au *Carrosse d'or* (1952) de Renoir, un film ultérieur.
- 5 En fait, la mise en perspective des informations n'est guère élaborée dans l'ouvrage, elle incombe au lecteur. Pourtant de nombreuses constantes apparaissent dans la filmographie d'Autant-Lara qui mériteraient un commentaire non circonscrit à un seul film. Il en va notamment ainsi d'un aspect récurrent noté par l'auteur mais qui aurait pu être développé : il s'agit de l'intérêt d'Autant-Lara pour la voix des acteurs et actrices, et surtout son obsession, dans un cinéma caractérisé par un recours à la postsynchronisation (étape dirigée par Autant-Lara lui-même avec un grand soin), de maîtriser ces voix jusqu'à prévoir, au détriment des artistes concernés (défendus par

leur agent), de les faire doubler partiellement ou intégralement par d'autres interprètes afin notamment d'assurer l'intelligibilité maximale des dialogues (à propos de *Douce*, Bleys note que, « comme à son habitude, le cinéaste est très exigeant sur la diction des dialogues », p. 172). Le projet du réalisateur (souvent contrecarré) de doubler certains acteurs s'observe notamment dans le cas d'Antonella Lualdi pour *le Rouge et le Noir* (1954) (p. 415), de Brigitte Bardot pour *En cas de malheur* (1958) (p. 391), de Liselotte Pulver pour *le Joueur* (1958) (p. 408) et de Suzy Delair pour *les Régates de San Francisco* (1959) (p. 415). Sans doute faut-il voir là une résurgence de l'expérience hollywoodienne du cinéaste durant la période de la généralisation du parlant. D'ailleurs, à la toute fin des années 1940, il était prévu que le projet (inabouti) de film sur Vincent Van Gogh (*l'Adieu à la peinture*) fût tourné en deux versions, française et anglaise (p. 250). Plusieurs autres thématiques auraient à notre sens mérité d'être traitées en dehors d'un découpage en chapitres correspondant à un film donné, à commencer par celle de l'adaptation, ou du discours sur la valorisation du patrimoine français (argument souvent instrumentalisé par Autant-Lara). Il nous est par exemple apparu, en revoyant les films d'Autant-Lara, à quel point le recours à un bestiaire était omniprésent – et ce d'autant plus à certains stades de l'écriture, comme dans les versions scénaristiques de *Douce* (voir entre autres ce qui participe de la construction de la virilité du personnage de Marani) et du *Blé en herbe* (voir le traitement CSL 005 95/6 A.4.1, ou tout le final de la continuité dialoguées CSL 005 54/6 A.4.4) –, notamment pour métaphoriser la dimension sexuelle (*la Jument verte* est bien sûr un cas paradigmatique, mais par exemple le basset d'*En cas de malheur* se retrouve dans le sketch *Aujourd'hui* du *Plus Vieux métier du monde*, 1966) ou signifier de manière presque brechtienne les conditions de survie et de lutte (notamment dans *les Patates*, 1969). Or un fil thématique de ce type ne pourrait être suivi dans l'ouvrage de Bleys tant y prévaut une segmentation en études autonomes de chacun des films.

- 6 Alors que la réflexion peine à se sédimenter autour de noyaux argumentatifs, l'auteur n'évite pas l'un des écueils de l'entreprise biographique qui réside dans une prolifération de l'anecdotique et s'accompagne d'une insuffisance de hiérarchisation des informations. Ainsi, par exemple, dans le chapitre consacré à *Tu ne tueras point*, projet qu'Autant-Lara s'acharna pendant près de 15 ans à faire aboutir tant la thématique de l'objection de conscience lui tenait à cœur et lui permettait d'exposer son point de vue antimilitariste, Bleys recueille un grand nombre d'informations et de discours passionnants – on ne peut s'empêcher de penser à la polémique lancée par Jacques Rivette à propos du film de Gillo Pontecorvo (« De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, pp. 54-55) en lisant qu'Autant-Lara fut confronté à une absence de matériel pour un travelling lors du tournage « parce que tous ceux du studio sont utilisés pour le tournage de *Kapò* sur un plateau voisin » (p. 471) –, mais il recopie en de longs passages les notes glânées dans le volumineux ensemble de feuillets rédigés par le réalisateur jour après jour au fil de la réalisation du film (documents manuscrits ensuite dactylographiés puis annotés au stylo, CSL 005 201/8 à 202/1 A2.3), dont la finalité se lit dans la description liminaire qu'en donne Autant-Lara : « Ce qui suit est donc en quelque sorte le "Journal de bord" du film *l'Objecteur* [*Tu ne tueras point*], pendant son tournage en Yougoslavie, aux Studios Kosutnak, à Belgrade. C'est une relation sur un mode, familier, de tous les événements journaliers que [...] j'ai cru bon de consigner, jour à jour, tant cette aventure – que fut ce film – fut incroyable... ». La visée d'une telle consignation des faits apparaît ensuite clairement : « Comme les détails de cette surprenante chevauchée risquaient d'être perdus, ceci fut donc tenu

minutieusement à jour par moi, écrit, en pensant surtout au producteur italien qui nous avait assuré que le tournage en Yougoslavie était “absolument identique au tournage dans notre pays” » (CSL 005 201/8 A.2.3). Au vu du principal destinataire envisagé par Autant-Lara (même si tout chercheur travaillant sur ses archives est aussi concerné par cette volonté du réalisateur d’avoir une maîtrise sur ce qu’on dira de lui), qui cite en outre dans cet avant-propos un extrait du contrat passé avec son producteur pour souligner combien les conditions ne furent pas ce qu’elles auraient dû être, il est évident que ces notes valent surtout en tant que pièces à conviction. Cette incessante volonté d’Autant-Lara de se plaindre, d’accuser les autres et de vouloir se justifier pour obtenir gain de cause explique d’ailleurs l’extraordinaire richesse du fonds personnel conservé à la Cinémathèque suisse, qui résulte d’une même minutie du réalisateur à tout conserver (ainsi, pour la correspondance, les réponses de ses destinataires peuvent se lire aux côtés d’une copie du courrier adressé par Autant-Lara). Or, chez Bleys, la visée discursive des informations présentées dans ce journal de bord (que le biographe ne cite pas ni ne commente en tant que tel) disparaît complètement. Car il n’hésite nullement à offrir un parfait exemple de ce qu’est le plagiat à notre époque où la prolifération en ligne des informations rend cette problématique cruciale. Pour revenir sur l’exemple précité du travelling, qui n’est de toute évidence pas seul à être affaire de morale, voici un extrait du journal d’Autant-Lara : « Comme je me fâche, et déclare que j’attendrai ce travelling – prévu au découpage technique –, on part [corrigé en : des ouvriers partent] chercher ce qui reste... et on revient 30 minutes après avec un [invraisemblable] travelling russe, vétuste, démodé, dont tous les rails sont affreusement rouillés ! Plutôt celui-ci que rien... Mais ce matériel ridicule nous causera des difficultés nombreuses » (CSL 005 201/8 A2.3, 16 mai 1960, 2^e jour de tournage). Bleys rend compte de ces affirmations à la première personne et pour le moins teintées de subjectivité en ces termes : « Le réalisateur insiste, et au bout de trente minutes obtient un appareil russe vétuste, démodé, avec des rails rouillés, qui causera des difficultés nombreuses » (p. 471). Faire l’histoire de la genèse d’un film, ce n’est pas copier un texte en se contentant de transformer la première en troisième personne. D’ailleurs, si ce journal de bord eût mérité d’être reproduit en annexe (sans doute partiellement, puisque la version complète dactylographiée de ce « récit » comporte, jusqu’au mot « fin », 233 pages) qui aurait permis à l’auteur de le commenter plutôt que de le paraphraser, sa reprise invisibilisée dans le livre s’effectue au profit d’une laborieuse dispersion dans l’anecdotique, les pages s’apparentant alors plus à des notes jetées en vrac qu’à une construction d’historien. Aussi n’est-il pas forcément indispensable d’apprendre que quelques membres de l’équipe de tournage, invités à l’ambassade de France de Belgrade, « dégustent un excellent canard au navet » (p. 481 ; cf. CSL 005 201/10, p. 193), et le lien entre des phrases successives pourraient être plus solide que dans l’extrait suivant : « Autre soirée le 27 juin : Max Douy organise un grand dîner pour les vingt-cinq ans de Laurent Terzieff [...]. Lara, fatigué, se retire autour de minuit, et il apprendra le lendemain qu’une bagarre a opposé Terzieff et Cottin à des voisins éméchés. Nous avons vu qu’avec le nouveau cadreur la rapidité du travail s’améliore » (p. 478). Il y a là un sérieux problème de cadrage du propos, qui saute abruptement d’une bagarre à un aspect technique du tournage.

- 7 Dans un ouvrage aussi étroitement factuel dont l’atout ne réside pas dans les hypothèses interprétatives formulées à propos des films, la rigueur dans la référence aux sources est cruciale. Or force est malheureusement de dire, au risque d’un mauvais jeu de mot, que c’est là que, dans cette biographie, le bât blesse. En effet, Jean-Pierre

Bleys feint d'ignorer que lorsqu'on recourt à une citation *in extenso* d'un ouvrage (ou même lorsqu'on lui emprunte une information ponctuelle, comme il le fait souvent par exemple au recueil d'entretiens avec Jean Aurenche *la Suite à l'écran*, paru dans la même collection), la référence paginale du passage cité est indispensable, ne serait-ce que pour permettre au lecteur assidu de s'y rapporter pour en vérifier l'exactitude et la réinscrire dans son contexte. Par exemple, à propos du film *Ciboulette* (1933), Bleys évoque une polémique entre l'un des auteurs de l'opérette adaptée et le réalisateur, dont les traces sont « des lettres publiées dans la presse » (p. 103) ; or si les propos de l'un et de l'autre sont cités, aucune référence plus précise n'est donnée, pas même le titre de la (ou des) publication(s) concernée(s). Qu'un (co)éditeur tel que l'Institut Lumière puisse cautionner une telle désinvolture est préoccupant, et en dit long sur les attentes en termes de scientificité pour ce qui est de l'histoire du cinéma en France.

- 8 Ce qui est plus préoccupant encore dans cet ouvrage, c'est la manière dont l'auteur recourt à des fonds d'archives sans prendre la peine de mentionner aucune cote d'inventaire, ni même, le plus souvent, de préciser d'où il tient l'information. L'ouvrage, comme s'il s'agissait d'un recueil de contes issus d'une tradition orale, se pose comme autosuffisant, livrant des informations invérifiables (à moins de retraverser toutes les archives potentiellement concernées), et coupant court à toute possibilité de poursuivre la recherche là où, pour des questions de place, de temps ou d'appétences, elle a dû être suspendue dans le volume. Il en va de même des copies de films visionnées ; certaines sont en effet fort rares, comme celle des *Régates de San Francisco* (1959), mais Bleys ne précise jamais dans quelles archives il a eu accès à tel ou tel film – ce qui lui permettrait d'expliquer par exemple qu'il n'ait visionné, comme il le dit (p. 512), que la version italienne du *Meurtrier* (1962), alors que la version française se trouve dans le fonds de la Cinémathèque suisse, y compris avec les deux versions de la séquences finale (dans l'une le meurtrier est arrêté par une escouade de police, dans l'autre il quitte impuni le lieu de son dernier crime) à propos desquelles Bleys émet un commentaire peu convaincant quant à la version distribuée en dehors de France, et ne dit rien des implications narratives de ces deux alternatives. Or on pourrait dire que la culpabilité du meurtrier étant établie, son arrestation immédiate dans la version imposée par le producteur Yvon Guézel a plutôt pour effet de souligner le sadisme de l'inspecteur interprété par Robert Hossein, qui monte l'un contre l'autre les deux suspects au risque de laisser un innocent se faire assassiner, ce qui renforce le point de vue d'Autant-Lara, peu enclin à la valorisation implicite des forces de l'ordre qu'implique le genre « policier ». Par ailleurs, à l'exception de ce film-ci, Bleys ne précise pas quelle copie des films discutés il a consultée, même s'il indique souvent avec une grande précision les coupes exigées par la censure, le producteur ou certains distributeurs dont témoigne notamment la correspondance du cinéaste. Si pour le film *Laissez-passer* (2002), Bertrand Tavernier peut, à la rigueur (et encore : on sait que le réalisateur avait été contraint par la justice d'ajouter la référence aux mémoires de Jean Devaivre au générique de son film), se permettre de ne pas exposer clairement ses sources dans la mesure où elles ont été digérées dans un scénario de fiction, ou, pour son récent documentaire, d'avancer des informations au gré d'un « voyage » subjectif qui vaut surtout par ce qu'il dit de la cinéphilie en France, il n'en va pas du tout de même de l'entreprise biographique de Bleys, dont le lecteur est en droit d'exiger cette « probité intellectuelle » que lui prête Tavernier dans la préface de l'ouvrage (p. 15).
- 9 Peut-être ce manquement en termes d'éthique de la recherche résulte-t-il du dessein d'arborer une facture non académique jugée commercialement plus rentable. À titre

personnel, je peux dire en tant que codirecteur de deux projets collectifs financés par le Fonds national suisse de la recherche scientifique et conduits au sein de la Collaboration UNIL-Cinémathèque suisse (« Discours du scénario : étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal », 2014-2018 ; « Personnage et vedettariat au prisme du genre : étude de la fabrique des représentations cinématographiques (fonds Claude Autant-Lara, Cinémathèque suisse) », 2016-2020), qui visent notamment l'établissement d'une base de données destinée à terme à ce que les métadonnées soient mises à la disposition de la communauté scientifique, à quel point il est navrant d'observer dans cette exploitation d'archives non référencées – alors que l'inventaire de la Cinémathèque suisse, établi par Nadia Roch à partir de la réception du fonds en décembre 2000 après un acheminement compliqué, a été achevé fin 2003 – une certaine légèreté à l'égard d'institutions de conservation du patrimoine. Il en résulte dans l'ouvrage de Bleys une énonciation constamment flottante, le texte oscillant entre la paraphrase, le résumé, la citation et le commentaire de sources. Pour un chercheur familier d'un fonds comme celui de la Cinémathèque suisse, le manque de rigueur du biographe apparaît constamment à la lecture du volume, même s'il faut aussi concéder à l'auteur un talent certain (par exemple à propos de *la Traversée de Paris* et d'*En cas de malheur*), en dépit d'une lecture de toute évidence rapide et partielle, pour résumer à grands traits certains conflits ou aléas d'un tournage (tous les stades de la fabrication des films se caractérisent par des rapports de force exacerbés par la personnalité d'Autant-Lara, avec des conflits mobilisant fréquemment comités d'arbitrage ou tribunaux), ou à pointer des éléments marquants dans une source donnée, sans pour autant prendre la peine de restituer le lacis discursif dans laquelle elle s'insère – ce qui constituerait, il faut bien le dire, un travail titanesque impossible à conduire sur autant de films (cette démesure n'interdit toutefois pas qu'une conscience de cette problématique puisse affleurer dans le texte, ou que des approfondissements ponctuels soient proposés). Je m'en tiens à un exemple très ciblé mais néanmoins parlant : à propos d'*En cas de malheur*, Bleys, reconduisant les *topoi* des discours sur les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires lorsqu'il aborde les difficultés que soulève le roman homonyme de Georges Simenon, propose une formule dont il déploiera ensuite chacun des termes, et qui est la suivante : « On ne trouve là ni intrigue, ni action, ni conflit ». Que cette observation à propos de ce récit romanesque soit peu pertinente importe peu ici ; ce qui compte avant tout, c'est que cette phrase (qui ne comporte évidemment ni guillemets ni note infrapaginale) sur laquelle Bleys assoit son propos est reprise au mot près d'une longue lettre (par ailleurs d'une grande acuité) adressée le 24 avril 1957 par une correspondante non identifiée à Jean Aurenche (CSL 005 99/6 A.3, p. 1). On voit à quel point la biographie de Bleys s'apparente à une sorte éponge qui à la fois absorbe quantité d'informations et, simultanément, en efface les sources.

- 10 Si on laisse de côté cette dimension informative de l'ouvrage – car de ce point de vue, on l'a compris, tout est à refaire dans une optique plus scientifique –, on peut dire que même s'il met exclusivement l'accent sur les productions filmiques, l'analyse de films n'est pas non plus le fort de Bleys. Certes, le plus souvent, sa connaissance des films ne se laisse guère prendre en défaut dans les résumés et commentaires qu'il en donne. On notera cependant la mention selon laquelle, dans *Gloria*, l'héroïne éponyme opte pour le cabaret parce que l'opéra aurait fermé – ce qui n'est pas le cas dans le film, où, simplement, « l'art légitimé » rapporte trop peu à la famille –, ou le résumé suivant du *Magot de Josefa* (1963), film récemment édité en DVD par Gaumont : « Corneille [...] vient

trouver Josefa pour qu'elle lui rembourse [...] la somme que son fils Justin lui a volée. Il s'avère peu à peu que ce vol est une invention de Justin et Corneille » (p. 515). Or le film s'ouvre sur la préparation de l'arnaque par Justin et Corneille – entreprise qui ne fait dès lors aucunement mystère pour le spectateur –, et consiste en l'établissement d'un chèque sans provision, et ce soi-disant pour l'achat d'une voiture avec laquelle Justin aurait eu un accident. Il est étonnant que pour ce film Bleys se contente de seulement dix lignes approximatives comme on en trouve dans des rubriques de dictionnaires rédigées à la hâte par des rédacteurs n'ayant pas vu les films ou en ayant un lointain souvenir. Ce résumé fait l'impasse sur des aspects-clés du récit, à l'instar du vrai père de Justin se révélant être le maire interprété par Pierre Brasseur, du rôle joué par le personnage du fossoyeur ou de l'émeute des villageois qui mettent le feu à l'épicerie-buvette – comme dans *Douce*, le film commence sur l'émerveillement face à une machine « moderne » qui signale la richesse de son propriétaire (le juke-box a remplacé l'ascenseur) et s'achève sur un incendie. Ce sont là toutefois des imprécisions ou lacunes inévitables dans un ouvrage aussi volumineux. Ce qu'il faut regretter, c'est que, au-delà du repérage fréquent et souvent pertinent de différences entre le film et l'œuvre adaptée, il s'agit principalement pour Bleys de proposer un discours évaluatif-normatif qui n'explicite aucunement ses présupposés. On attendrait en effet dans une telle biographie un positionnement historique, un regard de surplomb qui consisterait à construire et à discuter les paradigmes de la réception critique de l'époque. Les reproches adressés aux films – comme s'il importait dans un tel ouvrage d'exposer hors contexte de tels jugements de valeur, d'envisager des films des années 1940-1970 en fonction du goût d'un spectateur de 2018 – portent très majoritairement soit sur la structure narrative du film, soit sur des choix de casting. Ces derniers, il est vrai, sont décisifs quant au résultat final, et le récit que fait Bleys des tergiversations autour de la distribution est en soi fort intéressant pour mesurer et étudier la manière dont l'engagement d'une actrice ou d'un acteur a des incidences sur la construction du personnage filmique (qu'il s'agit dès lors de conformer à la *persona* des vedettes dont les agents se font le garant et sur laquelle le producteur tient à capitaliser) – Bleys précise par exemple que « le rôle de Douce est conçu et dialogué en fonction de son interprète », Odette Joyeux (p. 169), sans toutefois examiner aucunement les indices de cette « adaptation » (du film à l'actrice plus encore qu'à l'œuvre adaptée) –, voire pour se plaire à imaginer ce qu'auraient été ces films avec d'autres interprètes qui furent envisagés, par exemple un *Rouge et le Noir* dans lequel Julien Sorel aurait été interprété non par Gérard Philipe mais par... Marlon Brando (p. 323) – avec lequel Autant-Lara devait tourner *Stazione Termini* qui sera finalement réalisé par Vittorio De Sica avec Montgomery Clift (p. 262) – et Mathilde de la Môle par Micheline Presle au lieu d'Antonella Lualdi (p. 323), ou une *Traversée de Paris* avec respectivement François Périer ou Bernard Blier à la place de Bourvil et Pierre Fresnay ou Yves Montand à la place de Gabin (pp. 354-357). À l'évidence, si de telles substitutions avaient eu lieu, ces films auraient été complètement différents de ce qu'ils furent, ce qui atténue la portée de l'argument selon lequel le scénario aurait eu sur les films d'Autant-Lara une incidence excessive. En effet, comme l'écrivait le cinéaste Olivier Assayas dans sa préface à la publication du scénario de son film *Fin août, début septembre* (Étoile/Cahiers du cinéma, 1999, p. 6), « par l'intermédiaire de l'incarnation, c'est-à-dire le choix des comédiens ou plutôt la fusion du personnage avec un individu, un nouveau scénario se superpose au premier ». Mais Bleys ne se penche pas sur ces scénarios « seconds » déclinés comme autant de possibles, ni sur la manière dont les scénaristes prennent en

compte la *persona* de la vedette pour construire leur personnage. Le biographe se contente le plus souvent de reprocher aux films la présence de tel ou tel interprète, dont il souligne les déficiences du jeu (ou de la mise en scène d'Autant-Lara). Ainsi Bleys tente-t-il notamment de convaincre son lectorat que *le Diable au corps* aurait été surévalué par la critique contemporaine de sa sortie et l'historiographie du cinéma : « [Le film] ne manque pas de beauté. Simplement, je réagis face à l'immense réputation qui fut la sienne, et considère que, un peu limité dans son propos, il n'appartient pas au meilleur d'Autant-Lara » (p. 223). Il s'agit en effet d'un argument pour le moins simple, pour ne pas dire simpliste. Dire de Gérard Philipe, icône adulée à l'époque (excellent objet d'étude pour les *star studies*, avec bien sûr la nécessité de convoquer une méthodologie *ad hoc*), qu'il est « enthousiasmant au théâtre selon tous les témoignages, [mais] n'a pas vraiment cette présence au cinéma » (p. 219) – affirmation dont les deux termes sont déséquilibrés, puisqu'elle se base (de manière certes très vague) sur la réception de la performance scénique de l'acteur tout en occultant les commentaires extrêmement laudatifs de la presse cinématographique –, n'apporte absolument rien sur le plan historique, ni même sur celui de l'analyse du film. Ici à nouveau, il faudrait appuyer le propos sur des sources d'époque (ce que Bleys fait parfois, mais plus pour substituer un commentaire à son propre discours que pour en livrer une analyse). On peut s'étonner d'un tel glissement dans la pure subjectivité. En fait, ce point de vue s'explique à l'échelle de l'ouvrage par un *a priori* non explicité qui motive différentes opinions de l'auteur, et notamment celle concernant Gérard Philipe. En effet, Bleys précise ensuite : « nous sommes gênés par une certaine théâtralité de ton ». Si le biographe passe ici du « je » au « nous », c'est sans doute pour tenter d'inclure son lecteur (le pluriel à l'adjectif est l'indice qu'il ne s'agit pas d'un « nous de modestie »), ou du moins pour donner un tour plus objectif à la remarque. Le critère du « naturel », dont on sait combien il résulte de conventions, c'est-à-dire de constructions culturelles et historiques qui mériteraient d'être abordées en tant que telles, est décisif dans le discours appréciatif avancé par le biographe, qui se garde toutefois bien d'en donner une quelconque définition. Ainsi, toujours à propos du *Diable au corps*, Bleys argue à propos du personnage de Marthe (Micheline Presle) « qu'il aurait tout de même été plus vraisemblable [...] que l'on voie l'amoureuse apparaître progressivement derrière la femme soignante » (p. 219). Ce grief à l'égard d'un manque de réalisme est récurrent dans l'ouvrage. À *Tu ne tueras point*, Bleys reproche son didactisme, et au personnage interprété par Laurent Terzieff de produire « un effet d'insistance, de solennité » (p. 492) ; on comprend bien que la grille de lecture est ici fort différente de celle qui serait appliquée aux films de Robert Bresson ou d'Alain Resnais. Bleys mentionne également que, « lors de la séquence du parloir, deux femmes évoquent, en *off*, leur triste quotidien sur un ton horriblement artificiel » (p. 492). Amorcé et achevé *in*, ce dialogue mené par deux mères de prisonniers situées à l'arrière-plan pendant que l'image se focalise sur le personnage interprété par Suzanne Flon et le gardien qui examine ce qu'elle a apporté pour son fils n'obéit pas, il est vrai, à une représentation classique des sons d'ambiance ; il pourrait être toutefois intéressant d'examiner sans parti pris comment, dans ce film, le discursif s'immisce dans le narratif.

- 11 En lien avec la question du réalisme, la défiance de l'auteur, à notre époque où pourtant les études cinématographiques sont particulièrement sensibles aux phénomènes d'intermédialité, à l'égard de tout ce qui relève à ses yeux de la « théâtralité » pose problème dans sa lecture d'*Occupe-toi d'Amélie* (1949), un film qui procède à une mise en abyme de la représentation scénique par métalepses ponctuelles (glissements des

planches aux coulisses ou au public), c'est-à-dire à un déplacement de la réflexivité filmique sur un autre moyen d'expression, celui de la pièce de Georges Feydeau. Bleys observe en effet à propos de ce film que la multiplication des mouvements (devant la caméra et de la caméra) – dont la frénésie qui exprime la « mécanique » du récit vaudevillesque est effectivement l'une des caractéristiques majeures du film – « va donc dans le sens d'une "déthéâtralisation", que j'interprète comme une volonté de nous faire oublier l'origine théâtrale du spectacle présenté » (p. 242). Ce constat est pour le moins paradoxal dans un film qui met tout en œuvre pour exhiber ladite origine, et créer ainsi une tension entre des traits respectivement associés au cinéma et d'autres au théâtre (voir Jeanne Rohner, « *Occupe-toi d'Amélie* : le théâtre à l'écran », dans A. Boillat et G. Philippe, dir., *l'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2018, pp. 205-230). La curiosité intellectuelle dont témoigne Bleys à propos de la moindre anecdote afférant à la vie et l'œuvre d'Autant-Lara s'arrête malheureusement au seuil du champ académique, puisqu'il ne tire aucun profit de recherches récentes. Ainsi, par exemple, tout ce qui relève des approches genre (*gender*) est totalement étranger au biographe. Pour prendre un seul exemple : plutôt que d'émettre le jugement, à propos de l'actrice Odette Joyeux, selon lequel « une certaine plénitude [chez l'actrice] empêche de croire à une "vraie jeune fille", c'est-à-dire à une jeune vierge » (p. 53) – à nouveau une question de vraisemblance ancrée dans un sentiment personnel –, il aurait pu se référer au livre de Noël Burch et de Geneviève Sellier (*la Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan, 1996) et surtout aux travaux de Delphine Chedaleux (« Odette Joyeux : une héroïne douce-amère sous l'Occupation », G. Le Gras, D. Chedaleux, dir., *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 67-78, ou à l'ouvrage *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation*, Presses universitaires de Bordeaux, 2016).

- 12 Claude Autant-Lara constitue donc une somme importante de connaissances sur les films du cinéaste (pour certains méconnus) qui a demandé un énorme travail de compilation d'informations. Avec opiniâtreté, l'auteur a déployé une énergie impressionnante pour faire aboutir un volume qui aurait pu remplir une lacune dans l'historiographie du cinéma si les principes élémentaires d'une édition scientifique avaient été respectés.