Bonheur de théâtre, bonheur de cinéma

Christian Viviani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/386>

DOI : 10.4000/doublejeu.386

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 139-147

ISBN : 978-2-84133-895-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Christian Viviani, « Bonheur de théâtre, bonheur de cinéma », *Double jeu* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/386> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.386>

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

BONHEUR DE THÉÂTRE, BONHEUR DE CINÉMA

Les rapports d'Henry Bernstein avec le cinéma, bien qu'ils aient été intenses, ne furent pas toujours harmonieux. Un épisode bien connu a paru cristalliser les griefs du dramaturge, que l'on pourrait résumer à des réticences à toute intervention extérieure : c'est le conflit qui l'opposa à son ami Marcel Achard, également dramaturge mais mieux gagné à la cause cinématographique que Bernstein, à propos du film de Marc Allégret, en 1938, *Orage*. Achard, qui un an auparavant avait assuré l'adaptation fidèle du *Messenger* à l'écran (1937, Raymond Rouleau), avait pris de telles libertés avec la pièce d'origine, *Le venin*, que Bernstein exigea que cette origine ne fût pas mentionnée au générique : on inventa donc pour l'occasion une soi-disant nouvelle, ce qui ne trompa personne¹. Au milieu d'un corpus d'adaptations conséquent mais peu satisfaisant pour l'auteur dramatique, selon ce que l'on sait, *Le bonheur* de Marcel L'Herbier (1934) frappe par la qualité du scénario (dû essentiellement au cinéaste), malgré les libertés mesurées qu'il s'octroie par rapport à la pièce source ; on remarque surtout qu'il faudra attendre l'adaptation de *Mélo* par Alain Resnais (1986) pour qu'une pièce d'Henry Bernstein devienne une œuvre aussi spécifiquement cinématographique. En effet, un examen du film de L'Herbier montre comment, en introduisant des touches personnelles ou des modifications qui pourraient paraître infimes, le cinéaste, tout en restant fidèle à Bernstein, s'approprie son œuvre qui devient pour L'Herbier une occasion de plus de traiter du pouvoir du leurre (et partant celui du cinéma et de son langage), une thématique qui fut implicite dans l'aspect quasi expérimental de ses

-
1. Voir dans ce numéro l'article de Geneviève Sellier abordant le remake du film de Marc Allégret dans les années 1950, mais également « Henry Bernstein et le cinéma français des années trente », sa contribution au n° 93 de *CinémAction*, *Le théâtre à l'écran*, R. Prédal (dir.), 1999, p. 82-88. La thèse en cours de Nicolas Boscher sur Marcel Achard et le cinéma précisera par ailleurs certainement l'histoire de ce conflit.

premières œuvres (*El Dorado*, 1921; *Don Juan et Faust*, 1922; *L'inhumaine*, 1924; *Feu Mathias Pascal*, 1926; *L'argent*, 1928; et, dans une certaine mesure, le diptyque *Le mystère de la chambre jaune* / *Le parfum de la dame en noir*, 1930). Mais pour mieux mesurer comment le cinéaste a fait son bonheur du *Bonheur* de Bernstein, il est utile d'évoquer d'abord le contexte des adaptations cinématographiques des pièces du dramaturge.

UN DRAMATURGE SOUVENT ADAPTÉ AU CINÉMA

Ce que l'on doit retenir du rapport conflictuel d'Henry Bernstein avec le cinéma tient un peu du paradoxe. Comme beaucoup de dramaturges de son temps, par exemple Sacha Guitry, Bernstein affichait un certain mépris, de bon ton à l'époque dans certaines sphères littéraires, à l'égard de la chose cinématographique. Mais en même temps, un simple coup d'œil à sa filmographie permet de penser que s'il avait eu à l'égard du cinéma autant de mépris qu'il en affichait, il n'aurait sans doute pas laissé les « philistins » puiser si largement dans son abondante production.

En effet, dès 1914, on relève une version américaine du *Voleur*, suivie immédiatement en 1915 par une version française, alors que le cinéma hollywoodien naissant remettait, lui, le couvert avec une première version de *Samson*, où l'on retrouvait le réalisateur du *Voleur*, Edgar Lewis, ainsi que l'interprète principal, Edgar L. Davenport². Entre 1914 et 1986, on relève plus de vingt-cinq adaptations cinématographiques d'œuvres de Bernstein. Pour la plupart, elles sont concentrées entre 1914 et 1938, avec un pic quantitatif notable à l'époque du muet, où les pièces donnèrent lieu à des films principalement aux États-Unis, en France ou en Italie. Parlant aidant, les années 1930 proposèrent plutôt des versions françaises. Avec une exception notable, les trois versions de *Mélo* réalisées par l'Allemand Paul Czinner : française (avec Gaby Morlay), allemande, sous le titre *Der träumende Mund*, et anglaise, sous le titre *Dreaming Lips* (ces deux dernières avec l'actrice autrichienne Elisabeth Bergner, épouse de Czinner). Le ralentissement de cette vogue doit sans doute être autant attribué à une évolution du goût du public qu'à l'ostracisme racial qui frappa Bernstein à l'approche de la Seconde Guerre mondiale et qui causa son exil temporaire aux États-Unis.

Dans les années 1950, on ne comptera que trois adaptations : *Victor*, porté à l'écran en 1951 par Claude Heymann (avec Jean Gabin, qui presque au même moment créait au théâtre *La soif*), un remake allemand de *Mélo* en 1953, par Josef von Baky (qui suivait fidèlement la version allemande

2. Célèbre acteur américain, en activité depuis le milieu du XIX^e siècle, notamment dans le répertoire shakespearien (*Le marchand de Venise*, *Othello*).

de Czinner), et une nouvelle version franco-italienne d'*Orage* en 1954 par Pierre Billon et Giorgio Capitani (qui reprenait l'essentiel du travail litigieux d'Achard). Enfin, 1986, avec la nouvelle et plutôt fidèle version de *Mélo* par Alain Resnais, représente une manière de sortie du purgatoire. Notons cependant que cette dernière n'a eu aucune suite au cinéma ; son effet ne fut notable qu'à la scène, entraînant notamment les reprises du *Secret* et de *Victor*.

Au temps du muet, il semblerait, d'après les indications au générique et d'après la presse de l'époque, que Bernstein ait collaboré directement au travail de scénario par deux fois : en 1919, l'adaptation d'*Israël* par André Antoine qui, en tant qu'homme de théâtre prestigieux, avait beaucoup soutenu la carrière de Bernstein à ses débuts³, et celle du *Bercail* par L'Herbier, que nous allons retrouver à la réalisation du *Bonheur* en 1934.

LE BONHEUR, PIÈCE À SUCCÈS ; MARCEL L'HERBIER, CINÉASTE DU LEURRE

Cette pièce avait été créée en 1933, au théâtre du Gymnase, que Bernstein dirigeait, avec un grand succès, ce à quoi le dramaturge, alors adulé ou honni, était habitué, et ceci bien qu'une querelle l'ait momentanément mis en froid avec son interprète de prédilection, Gaby Morlay (qui n'avait sans doute pas été étrangère au triomphe, notamment de *Mélo*). C'est Yvonne Printemps qui incarnait la star de cinéma Clara Stuart, face à Charles Boyer dans le rôle de l'anarchiste Philippe Lutcher. Quand, l'année suivante, le filmage du *Bonheur* fut décidé, la brouille entre Gaby Morlay et Bernstein était terminée, et l'actrice, valeur plus sûre au cinéma qu'Yvonne Printemps, jouait le rôle qui lui était destiné depuis le départ. Ce fait peut paraître anecdotique, mais il est déjà significatif de ce « recentrage » cinématographique du *Bonheur* qui va inspirer L'Herbier : en effet, Gaby Morlay jouissait du double statut de star du théâtre et du cinéma alors qu'Yvonne Printemps, malgré quelques aventures cinématographiques, était surtout populaire à la scène. La présence de Gaby Morlay, d'une certaine façon, suggérait la mise en abyme qu'allait privilégier L'Herbier. Charles Boyer, lui, reprenait le rôle qu'il avait créé, ainsi que Michel Simon, bien que le rôle de l'imprésario perde un peu d'importance dans la version cinématographique. Enfin, le rôle du mari de Clara, créé à la scène par Jean Debucourt, était confié à l'acteur fétiche du réalisateur L'Herbier, et son amant, Jaque Catelain.

---

3. Les recherches menées par Manon Billaut sur ce film ne permettent toutefois pas de confirmer la collaboration de Bernstein à son scénario (voir l'article dans ce numéro).

L'Herbier, cinéaste avant-gardiste, souvent audacieux au temps du muet, un des premiers pour lesquels on ait utilisé, bien avant les *Cahiers du cinéma*, le terme d'auteur, était devenu depuis le début du parlant un cinéaste sûr mais presque anonyme. Ses audaces stylistiques, qui avaient atteint une manière d'apogée en 1929 avec *L'argent*, étaient maintenant plus discrètes, comme dans *Le parfum de la dame en noir*, ou complètement abandonnées, comme dans ces adaptations littéraires soignées dont il semblait faire sa spécialité. Ce maître du cinéma muet allait progressivement se tourner vers des œuvres de circonstance, souvent historiques (*La tragédie impériale*, 1938; *Entente cordiale*, 1939) ou adaptations de pièces à succès (*Le scandale*, 1934, d'après Henry Bataille, avec également Gaby Morlay; *Veille d'armes*, 1935, d'après Claude Farrère et Lucien Nepoty). En revanche, il rencontrait de nombreuses difficultés à mettre sur pied des projets personnels (*La comédie du bonheur*, 1940, dont les nuances pirandelliennes rejoignent ce qui a intéressé L'Herbier dans *Le bonheur*, et *La nuit fantastique*, 1942, dont le sujet est plus directement le leurre et le cinéma). Dans les années 1950, après quelques films anodins (*Le père de mademoiselle*, 1953), il se tourne vers la télévision naissante où il réalise certaines œuvres qui lui tenaient à cœur (*Adrienne Mesurat*, 1953) et des documentaires; des apparitions régulières dans une émission baptisée *Ciné-Club* lui permirent de développer de façon historique et pédagogique une interrogation sur la nature du cinéma, sensible notamment dans *Le bonheur*.

Autant qu'une approche historique, c'est une approche esthétique qui a retenu notre attention car, en somme, ce qui nous intéresse ici, c'est moins ce qui reste de Bernstein dans le film de L'Herbier que ce que Bernstein inspire à L'Herbier.

LE BONHEUR DEVENU FILM

Marcel L'Herbier venait de diriger Charles Boyer dans *L'épervier*, d'après un roman de Francis de Croisset, et Gaby Morlay dans *Le scandale*, d'après Henry Bataille, un des rivaux théâtraux de Bernstein. Réunir à l'affiche Gaby Morlay et Charles Boyer, dans un sujet de Bernstein, dirigé par L'Herbier, c'était d'une certaine manière, pour la production, jouer sur le velours de la « qualité française » de l'époque. Cependant, un des meilleurs spécialistes anglophones du cinéma français classique, Dudley Andrew, nous dit à propos du *Bonheur* : « L'Herbier continua à proclamer la suprématie du “cinématographique” sur le “théâtral”, même quand il apprit à faire des compromis en adaptant des pièces »⁴.

4. « L'Herbier continued to proclaim the primacy of the “cinematographic” over the “theatrical” even as he learned to compromise with adaptations of plays »; Dudley Andrew, *Mists*

Ainsi, ce qui aurait pu être au départ un nouveau « véhicule » à stars, réalisé avec métier, devint autre chose. L'Herbier prit en main la plus grande part de l'écriture du scénario. Michel Duran, non mentionné au générique, collabora aux dialogues⁵ : c'était alors un débutant qui, en trois ans, n'avait travaillé que sur trois longs métrages relativement modestes ; pour *Le bonheur*, L'Herbier et lui puiseront largement dans le dialogue original de la pièce. L'adaptation de L'Herbier ne repose pas, en effet, sur une modification du texte (à un détail important près, dont il sera question plus loin), même si elle le réduit. Les interventions sur celui-ci ont pour but de confier au visuel, chaque fois que cela est possible, ce que la pièce confiait à la parole. On ne saurait donc parler de trahison.

En revanche, L'Herbier repense la pièce et, sans en modifier les grandes lignes, l'infléchit vers une thématique qui lui est familière. La démarche n'est pas nouvelle puisque déjà, au temps du muet, le cinéaste utilisait la formule « L'adaptation c'est la recreation »⁶. La cinéphilie du cinéaste étant bien connue, ainsi que son admiration pour Luigi Pirandello (dont il avait tiré une de ses grandes réussites du muet, *Feu Mathias Pascal*), on peut penser que c'est la présence du cinéma au cœur de la pièce de Bernstein et la problématique de l'actrice piégée entre réalité et fiction (renforcée par le double statut de Gaby Morlay, star du théâtre et du cinéma) qui ont suscité chez L'Herbier ce sursaut créatif. Si ce deuxième thème est bien présent dans la pièce, en revanche, le cinéma n'était qu'une mention anecdotique, probablement destinée par l'homme de théâtre à souligner la futilité du personnage de Clara. Dans *Le bonheur*-film, le cinéma reste le leurre qu'il était dans la pièce de Bernstein, mais il acquiert de la profondeur et est traité dans une perspective qui en revanche en était absente : celle du spectateur, ceci grâce à une subtile mise en abyme.

Philippe ET CLARA

L'Herbier s'approprie la pièce d'abord en étoffant le personnage de Philippe. Ce dernier n'intervient sur scène que tardivement, au deuxième tableau

---

of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film, New Jersey, Princeton University Press, 1995, p. 134 (nous traduisons).

5. Voir la filmographie du réalisateur dans L. Véray (dir.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2007, p. 385.
6. Cité par Laurent Véray dans *Le bonheur rêvé de Marcel L'Herbier*, supplément à l'édition DVD-Blu-ray du *Bonheur*. Le présent travail reprend de nombreux points abordés dans le volume précité dirigé par Laurent Véray sur Marcel L'Herbier. *Le Bonheur* y est l'objet d'une étude très fine de N. T. Binh « *Le bonheur*, la plus belle mise en abyme » (p. 265-272). Cet article ainsi que de nombreux échanges professionnels et amicaux avec N. T. Binh ont servi d'inspiration au présent texte.

de l'acte II, c'est-à-dire pratiquement au milieu de la pièce. C'est la scène du procès où il est confronté à Clara ; pendant une bonne partie de ce face-à-face, Philippe garde le silence. Il nargue enfin la cour et les jurés en expliquant son acte avec une ironie cinglante : « une des raisons, d'ailleurs accessoire, qui m'ont poussé à choisir M^{lle} Stuart, en vue d'un attentat, c'est qu'elle chantait tellement pour les pauvres ».

Le film de L'Herbier débute sur le personnage de Philippe alors que la pièce de Bernstein s'ouvrait sur une discussion entre le mari et l'agent de Clara et Clara elle-même, dans le but de présenter le personnage féminin ; à la fin de l'acte, Clara rejoignait la foule, était blessée dans un attentat et revenait dans la loge. En choisissant de débiter son film sur Philippe, L'Herbier introduit d'emblée, face à Clara, la femme que l'on regarde, celui qui va être tout le long du film dans une position de spectateur, absente de la pièce. À travers le dessin, la visite au journal et le reportage sur l'arrivée de Clara à la gare, Philippe prend une existence à la dimension quotidienne, alors que la pièce faisait de lui le porteur d'une idéologie. Le point essentiel de cette modification est la première rencontre entre Philippe et Clara qui nuance la motivation de l'attentat. L'ayant aperçue à la gare, mêlé aux badauds qui accueillent la star, Philippe ajoute une motivation tacite et inconsciente à son acte : la démarche idéologique est peut-être même un prétexte, alors que la fascination-frustration du spectateur est un moteur non négligeable. Plus tard, c'est quand, caché, il épie le tournage de cette même scène pour les besoins du film de Clara, qu'il réalise l'impossibilité de leur relation. L'invention de ce début par L'Herbier sert aussi à donner à la dramaturgie du film un mouvement cyclique absent de la version théâtrale. En effet, après ce premier contact, Philippe est dans le public qui voit Clara chanter sur scène la chanson de son futur film, *Le bonheur*. Il va se retrouver au final dans la même situation, avec la même compagne (Paulette Dubost), face à la même chanson, qui entretemps aura pris un sens différent.

Alors qu'en retardant l'apparition de Philippe au tribunal, Bernstein pouvait laisser penser que cette absence de mots était le fait d'une hostilité à Clara et peut-être à la terre entière, L'Herbier lui confère un sens plus secret. Rien dans l'adaptation de L'Herbier ne vient s'opposer à la provocation ironique que l'on perçoit chez Bernstein. Mais le cinéaste et adaptateur a construit en images un amont au personnage qui non seulement souligne l'ironie provocatrice de la répartie, mais suggère subtilement une raison inconsciente à la tentative d'attentat. Le procédé est extrêmement habile. Il part de la personnalité laconique, taciturne, de Philippe, telle que Bernstein la donne à voir, et meuble ce silence, ce refus de la parole, par des images. Au début du film, Philippe est toujours taciturne, mais paraît pris par un enchaînement d'événements qui vont l'amener à un

premier contact avec Clara. Un de ses dessins satiriques est remarqué par la grande presse qui lui offre une collaboration ; Philippe, dans un mélange d'apathie et de curiosité, accepte, comme pour approcher de l'intérieur le fonctionnement du média honni. Journaliste, il est envoyé couvrir à la gare l'arrivée de Clara accueillie par ses fans. Tel un fantôme, il assiste à cette vénération et, dans la séquence suivante, il y succombe d'une certaine manière. Il est dans l'obscurité d'une salle de cinéma, avec une petite amie midinette, et contemple le reflet de Clara chantant sur l'écran ; il n'est pas si loin des « pauvres » pour lesquels Clara chante. Donc, la simple motivation idéologique se double déjà d'une motivation inconsciente. Et cette motivation inconsciente prend définitivement le pas sur la motivation idéologique quand la boucle se boucle, avec Philippe à nouveau dans la salle, au milieu des autres, contemplant sa propre histoire transformée par l'illusion du cinéma, rejoignant définitivement les « pauvres » pour lesquels Clara existe. Par ces simples ajouts visuels, en respectant relativement le contenu dramatique et textuel de la pièce de Bernstein, L'Herbier introduit un changement notable. *Le bonheur* de Bernstein parle de Clara Stuart. *Le bonheur* de L'Herbier parle de Philippe.

Mais ce déplacement de focalisation de Clara à Philippe n'est pas le seul apport de L'Herbier. Cette modification de perspective amenait inévitablement un changement du regard porté sur Clara. Il est évident que l'idée de légèreté musicale, attachée à la personnalité d'Yvonne Printemps, ne pouvait subsister quand le rôle de Clara revenait à Gaby Morlay, plus grave, quadragénaire symbolique du cinéma français de l'époque. La personnalité plus mélancolique de Morlay rendait d'emblée Clara plus à même d'être touchée par le sombre idéalisme de Philippe. La pièce ayant été écrite par Bernstein pour Gaby Morlay, on peut penser que c'est plutôt dans ce sens que le dramaturge imaginait la psychologie de son personnage.

Ce n'est toutefois pas là la seule altération de Clara Stuart quand le personnage est passé des mains de Bernstein à celles de L'Herbier. Il y a tout d'abord le changement d'acteur pour le rôle du mari de Clara⁷. Associée à la coquetterie virevoltante d'Yvonne Printemps, la différence d'âge, la rondeur rassurante de Jean Debucourt, son timbre clair et apaisant juxtaposé à la diction chantante du « rossignol » suggéraient un rapport protecteur et impliquaient qu'à l'origine de ce mariage entre un homme mûr et une femme plus jeune, il pouvait y avoir de la part de cette dernière une intention arriviste. Ce rapport de force est totalement inversé dans le film où c'est Jaque Catelain, jeune et élégant, qui reprend le rôle. Clara est tout à coup la femme plus mûre qui prend en charge un mari qui

---

7. Changement remarqué par N. T. Binh, « *Le bonheur*, la plus belle mise en abyme ».

pourrait n'être qu'un gigolo. Ce changement est tout autre qu'anecdotique car il met la rupture finale du couple Clara-Philippe dans un nouvel éclairage. On peut légitimement penser que Philippe se projette comme le compagnon dépendant de la renommée et de l'argent de Clara dont le Geoffroy de Chabré de Jaque Catelain était le stéréotype. L'utilisation de la propre histoire d'amour de Clara et Philippe comme point de départ à un nouveau film commercial retentit chez ce dernier comme la prise de conscience ultime de la dépendance, et l'on comprend encore mieux qu'il ne puisse pas l'accepter.

CLARA ET Gaby Morlay : JOUER LA STAR DE CINÉMA

Enfin, il y a le traitement visuel de Gaby Morlay qui va dans le sens de cette modification de perspective apportée par le fait de commencer et finir le film sur Philippe. Gaby Morlay, photographiée par l'Américain Harry Stradling, habitué à travailler avec Jacques Feyder, reçoit ici un « traitement de star » qu'elle ne connaîtra plus jamais⁸. Ce « glamour » représente la vision que le spectateur a de Clara et qui va peu à peu devenir celle de Philippe : chanson romantique, fond noir, escalier scintillant, les attributs de la star sont ici au rendez-vous comme dans peu de films français de l'époque. Jonathan Driskell, dans un récent et brillant essai sur les stars féminines du cinéma français, décrit ainsi le traitement réservé à l'actrice :

Pour souligner l'idée qu'une représentation scénique de Gaby Morlay est offerte à nous, spectateurs du cinéma, dans un bon nombre de plans du *Bonheur*, elle est montrée selon le point de vue du public diégétique du film ; cela nous permet de prendre conscience de sa gestuelle ample, de son contrôle de l'espace scénique. De plus, son entrée constitue elle-même un morceau de bravoure théâtral : elle apparaît sur un escalier qui paraît monter jusqu'au ciel, dans une robe scintillante et séduisante qui rappelle les stars du music-hall de l'époque, comme Mistinguett⁹.

8. Il faut rappeler que Stradling allait photographier Carole Lombard, Joan Fontaine, Norma Shearer et jusqu'à Audrey Hepburn et Barbra Streisand.

9. « To enhance the impression that we, the audience in the cinema, are being given the experience of a Morlay stage show, in a number of shots in *Le Bonheur* she is shown from the point of view of the film's diegetic audience, which enables us to experience her broad gestures and command of the stage. Moreover, her entrance is itself a theatrical set piece: she appears on a staircase that seems to ascend all the way to heaven, wearing a sparkling, glamorous dress, making her reminiscent of the period's top music hall stars, like Mistinguett » ; J. Driskell, *The French Screen Goddess. Film Stardom and the Modern Woman in 1930s France*, Londres, I. B. Tauris, 2015, p. 22-27 (24) (nous traduisons).

Driskell remarque à juste titre que la théâtralité du jeu de Gaby Morlay n'est pas gommée par L'Herbier. Ainsi, nombre de ses scènes avec Philippe, y compris celles où elle est sans doute tout à fait sincère, se teintent de trompe-l'œil et d'artifice, ce qui justifie une autre pointe ironique de Philippe, douloureuse celle-là, au moment de la rupture : « Bien joué, très bonne scène ». Il n'y a aucun doute que cette théâtralité du jeu ait été voulue par L'Herbier et Morlay car elle n'existe aucunement dans les autres prestations cinématographiques de Morlay, actrice plutôt fine, qui réussissait à préserver la sobriété même dans les versions cinématographiques de *Mélo* ou du *Messenger*. La mise en abyme, mentionnée plus haut, va dans le même sens : par exemple, le clap du film que tourne Clara porte comme nom de chef opérateur justement Harry Stradling...

À notre sens, cette irisation des nuances voulue par Marcel L'Herbier va à l'encontre de la réputation d'Henry Bernstein que l'on critiquait souvent pour sa psychologie brutale et sans finesse, même parmi ses admirateurs. La dernière réplique que Bernstein prêtait à Philippe (« Dieu te bénisse ») pouvait, dans la bouche de l'anarchiste sans doute athée, être prise autant pour une expression de tendresse que d'ironie ; l'adaptation lui substitue un « Pardon » qui paraît, lui, totalement dépourvu d'ironie (et qui obligea L'Herbier à revoir le dialogue pour éliminer toute interférence du mot « pardon »). Bernstein ne semble pas s'y être trompé car, s'il sera pointilleux sur *Orage*, il fut élogieux sur l'adaptation pourtant libre du *Bonheur*¹⁰. Comme si L'Herbier, en supprimant du texte et en y substituant l'image, avait su aller jusqu'au bout de la prémonition de Colette à propos de Bernstein dans *La jumelle noire* (au sujet du *Messenger*, en date du 3 décembre 1933) : « Les grands jeux passionnés ou criminels ont besoin de peu de mots. »¹¹

CHRISTIAN VIVIANI
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

10. Voir *Le bonheur rêvé* de Marcel L'Herbier.

11. Colette, *La jumelle noire* [1934], Paris, Fayard, 1991.