Alain Boillat et Gilles Philippe, *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018, 352 p.

Morgan Lefeuve

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/3219>

DOI : 10.4000/genesis.3219

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2018

Pagination : 173-175

ISBN : 979-10-231-06282

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Morgan Lefeuve, « Alain Boillat et Gilles Philippe, *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018, 352 p. », *Genesis* [En ligne], 47 | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2019, consulté le 10 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/3219> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.3219>

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2022.

Tous droits réservés

Alain Boillat et Gilles Philippe,
L'Adaptation. Des livres aux scénarios,
Bruxelles, Les Impressions
nouvelles, 2018, 352 p.

Morgan Lefeuvre

RÉFÉRENCE

Alain Boillat et Gilles Philippe, *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018

- 1 Cet ouvrage collectif, sous la direction d'Alain Boillat et Gilles Philippe, est issu d'un colloque international qui s'est tenu à Lausanne en octobre 2016 sous le titre : *Des livres aux scénarios - Approches interdisciplinaires des archives du cinéma français (1930-1960)*. S'appuyant largement sur l'exploitation du très riche fonds d'archives du réalisateur Claude Autant-Lara conservé à la cinémathèque suisse, l'ouvrage envisage le processus d'écriture scénaristique – et plus précisément l'adaptation pour l'écran d'œuvres littéraires – comme une étape complexe et protéiforme de la création cinématographique. En faisant le choix de concentrer le propos sur une production cinématographique précise (les films dits de « Qualité française » réalisés entre la Libération et l'apparition de la Nouvelle Vague) et en s'appuyant sur un corpus réduit de films et d'auteurs¹, l'ouvrage développe, au fil des contributions, une analyse approfondie et nuancée des processus d'écriture d'une production cinématographique longtemps dévalorisée. Délaissant l'approche purement auteuriste des textes étudiés, les contributeurs proposent de croiser les apports de la génétique littéraire et de l'histoire du cinéma afin de replacer le travail d'adaptation dans un contexte plus large et d'en éclairer les contraintes et les enjeux.

- 2 Le texte liminaire de Laurent Le Forestier, en analysant l'évolution des pratiques et des processus d'écriture préparatoire à la réalisation du film durant les années 1920 et 1930, met en garde le lecteur contre une vision trop normée du scénario telle qu'elle semble s'être instaurée après-guerre (tout au moins dans les discours et les fiches techniques des films). En effet, derrière ce terme générique de « scénario » se cache une multitude de textes de différentes natures qui témoignent de la variété des pratiques d'écriture et du caractère dynamique et transitoire de cet objet d'étude. Or c'est bien l'ensemble de ces documents, considérés comme autant de portes d'entrée pour comprendre les ressorts d'un métier et d'une pratique, que cet ouvrage entend étudier. En s'appuyant sur différentes versions d'un même scénario, mais également sur un large panel de documents d'archives (découpages techniques, notes, devis, contrats, croquis de tournage, correspondances), les auteurs contribuent à une meilleure définition du travail spécifique de l'adaptateur tout en replaçant ce travail d'écriture au sein du processus de création cinématographique. Au fil des contributions, la dimension collective de cette étape décisive dans la genèse du film apparaît plus nettement, transformant la phase d'écriture en une matière vivante, mouvante, en perpétuelle évolution, soumise à toutes sortes d'impératifs formels, esthétiques, mais également techniques, économiques ou humains.
- 3 En dehors de la contribution de Laurent Le Forestier déjà évoquée qui s'applique à tracer les contours d'une pratique professionnelle en s'appuyant sur des fonds d'archives variés, la plupart des textes réunis dans cet ouvrage portent sur des études de cas précis et un corpus de films (ou de projets de films) assez homogène. Les relations d'André Gide et de Georges Bernanos avec le cinéma sont ainsi au cœur de la réflexion des trois premiers textes, portant sur l'adaptation de *La Symphonie pastorale* et d'*Isabelle* pour le premier et du *Journal d'un curé de campagne* pour les deux suivants. Les cinq contributions suivantes portent quant à elles sur des adaptations d'œuvres littéraires et dramatiques portées à l'écran par le réalisateur Claude Autant-Lara et mettent en lumière la collaboration étroite entre le réalisateur et ses scénaristes fétiches, Jean Aurenche et Pierre Bost. Seuls les deux derniers textes semblent s'éloigner quelque peu du corpus et de la période envisagée en proposant une réflexion plus large sur les scénarios d'écrivain et sur l'étude des scénarios non réalisés, à partir de l'exemple d'Antonin Artaud dans les années 1920 pour le premier et du projet d'adaptation de *La Condition humaine* de Malraux par la MGM dans les années 1960 pour le second.
- 4 S'appuyant sur l'analyse détaillée du travail d'adaptation réalisé par André Gide pour deux de ses œuvres, *La Symphonie pastorale* et *Isabelle*, Pierre Mathieu se penche sur la figure de l'écrivain scénariste et déconstruit l'idée reçue selon laquelle Gide n'aurait pas été en mesure de traduire son œuvre littéraire dans un langage cinématographique. Écarté du projet d'adaptation de *La Symphonie pastorale* au profit de scénaristes professionnels jugés plus expérimentés (Aurenche et Bost), et voyant son adaptation d'*Isabelle* (écrite à quatre mains avec Pierre Herbart) refusée par Jean Cocteau qui devait réaliser le film, Gide entretient à première vue une relation contrariée avec le cinéma. À travers une analyse détaillée de trois scènes issues de ces adaptations, Pierre Mathieu parvient au contraire à mettre en évidence les qualités d'écriture cinématographique de Gide et sa capacité à intégrer les contraintes formelles mais également techniques propres à ce média. Au-delà du cas spécifique de Gide, l'étude

montre de quelle manière l'étude génétique de scénarios d'écrivains peut éclairer leur œuvre littéraire.

- 5 Gilles Philippe et Vincent Verselle s'intéressent quant à eux au projet d'adaptation du *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos par Bost et Aurenche. Le premier volet de cette étude propose de retracer l'histoire de cet échec cinématographique – le film réalisé quelques années plus tard par Robert Bresson ne doit rien au travail des scénaristes – et de l'éclairer à l'aune des rivalités littéraires entre Gide et Bernanos. S'appuyant sur une lecture détaillée d'un « traitement² » inédit de 75 pages mis à disposition par les ayants droit de Pierre Bost, et sur les échanges (par voie de presse notamment) entre les scénaristes et le romancier, Gilles Philippe analyse les raisons (aussi bien idéologiques qu'esthétiques et humaines) des différends entre l'auteur et les adaptateurs ayant conduit le projet dans l'impasse. Le texte de Vincent Verselle prolonge la réflexion en proposant une analyse détaillée de l'adaptation de Bost et Aurenche. Il s'intéresse en particulier à la manière dont les modifications formelles de l'œuvre (passage d'une écriture diaristique à une forme narrative classique ou encore d'une vision subjective fragmentée à un récit linéaire et objectif) modifient en profondeur notre regard sur les personnages et au-delà, la nature même du contenu idéologique de l'œuvre. On peut toutefois regretter que l'analyse n'ait pas inclus une comparaison avec le scénario de Robert Bresson qui aurait permis de singulariser le travail des scénaristes et de relativiser le poids des contraintes inhérentes à l'écriture cinématographique.
- 6 Quittant la figure de l'écrivain scénariste, l'ouvrage met l'accent dans les chapitres suivants sur la dimension collective et dynamique de l'écriture scénaristique en proposant cinq études de cas centrées sur le travail du réalisateur Claude Autant-Lara et de ses scénaristes. La richesse et la diversité des archives contenues dans le fonds Claude Autant-Lara permettent une grande variété d'approches et d'échelles d'analyse, enrichissant considérablement notre regard sur les pratiques d'écriture dans le cinéma français de l'après-guerre. Replaçant la genèse du *Diable au corps* (1946) dans le contexte économique et politique troublé que connaît le cinéma français à cette époque, Sarah Leahy met en évidence l'importance des pressions de toutes sortes (y compris syndicales) qui pèsent sur le travail d'adaptation et sur les choix opérés dans la phase d'écriture préparatoire du film. Son texte fait par ailleurs apparaître le scénario comme un objet transitoire en perpétuelle évolution, les discussions entre le producteur, le réalisateur et les adaptateurs se prolongeant tout au long du tournage occasionnant de constantes modifications ; ce qui nous conduit à reconsidérer les scénarios non réalisés et notre manière de les analyser.
- 7 La contribution suivante, signée Alain Boillat, saisit le duo de scénaristes une douzaine d'années plus tard, travaillant à l'adaptation d'un roman de Simenon : *En cas de malheur*. Au fil de leurs nombreuses collaborations³, Aurenche et Bost ont consolidé leur technique d'écriture et pris certaines habitudes jusqu'à développer un style d'écriture identifiable, au sein duquel l'usage du flash-back occupe une place centrale. Par l'analyse des différents usages du flash-back dans leurs adaptations, en particulier dans les différentes moutures du scénario d'*En cas de malheur*, Boillat présente cette construction narrative comme une signature, une manière pour les scénaristes de donner de la visibilité à leur travail d'adaptation, d'affirmer leur rôle de collaborateur de création et de revendiquer une place centrale au sein de l'équipe du film. Au-delà de la technique d'écriture, le recours systématique au flash-back constituerait pour eux –

et plus largement pour les scénaristes de la « Qualité française » – une sorte de signature, une manière de mettre en avant leur savoir-faire, de se ménager une place entre l'œuvre originale et son adaptation filmique.

- 8 Toujours scénarisé par Aurenche et Bost, *Occupe-toi d'Amélie !*, dont la genèse est étudiée par Jeanne Rohner, montre une autre figure récurrente des adaptations de cette époque : la mise en abyme. Présente dès les premières versions du scénario, cette construction enchâssée de la pièce et du film, constitue la clé de voûte du travail d'écriture du film. En retraçant la genèse mouvementée – Autant-Lara voulait initialement tourner en couleurs –, Jeanne Rohner met en évidence le fait que cette structure narrative complexe et virtuose est étroitement liée à des choix esthétiques, techniques et financiers dépassant de loin les seules ambitions stylistiques des scénaristes. Après le succès du *Diable au corps*, Autant-Lara cherche à affirmer sa singularité dans le paysage cinématographique français, à mettre en valeur son savoir-faire et sa virtuosité en proposant un film spectaculaire (d'où le choix initial de la couleur). L'objectif affiché est également de se démarquer de la production courante française et d'être en mesure de rivaliser avec un réalisateur plus expérimenté et reconnu, Henri-Georges Clouzot, qui prépare au même moment une adaptation d'une autre pièce de Feydeau. L'ensemble des documents consultés par l'auteur dans le fonds Autant-Lara atteste de ce désir commun du producteur, du réalisateur et des scénaristes (mais également du décorateur Max Douy) d'abolir les frontières entre les différents niveaux narratifs et de mettre la technique cinématographique au service d'une adaptation élégante et sophistiquée, soulignant ainsi la dimension collective de ce travail d'adaptation.
- 9 L'article suivant opère un détour par la charge du jeune critique François Truffaut contre le duo « Aurenchébost » qu'il qualifie à plusieurs reprises de « littérateurs », afin d'interroger la dimension littéraire de l'écriture scénaristique. S'appuyant les archives du *Rouge et le Noir*, Adrien Gaillard analyse l'influence de l'œuvre de Stendhal sur le travail d'écriture du film (fidélité au roman adapté, littérarité des didascalies qui deviennent une matière littéraire singulière n'empruntant ni au roman, ni aux canons de l'écriture cinématographique, recours à des procédés cinématographiques donnant au spectateur l'illusion d'une fidélité à l'œuvre littéraire). Au-delà de leur rôle dans le processus de création du film certains documents scénaristiques se voient ainsi parés de qualités littéraires dans le seul but de convaincre le producteur de la valeur de l'œuvre en devenir. L'auteur aborde ainsi en filigrane une question par ailleurs peu traitée dans l'ouvrage : celle de l'usage de ces documents scénaristiques et de leur circulation au sein de l'équipe du film.
- 10 Prolongeant la réflexion sur l'importance de l'auteur du *Rouge et le Noir* dans la carrière et l'œuvre du cinéaste, Laure Cordonier propose d'analyser l'évolution de la relation qu'Autant-Lara instaure avec Stendhal au fil des différentes adaptations réalisées, ou simplement envisagées : *Le Rouge et le Noir*, *Lucien Leuwen* et *La Chartreuse de Parme*. Si *Le Rouge et le Noir* se veut une adaptation fidèle – si ce n'est à la lettre, du moins à l'esprit –, cette fidélité à Stendhal se radicalisera par la suite, incitant Autant-Lara à ruser avec ses scénaristes Aurenche et Bost, afin de défendre l'auteur contre ses adaptateurs comme ce fut le cas pour *Lucien Leuwen*. Le projet d'adaptation de *La Chartreuse de Parme* (qui sera finalement abandonné) semble renforcer encore les liens entre le réalisateur et le romancier, ce dernier devant apparaître à l'écran – sous le nom de Beyle – dans une mise en abyme qui le présente comme écrivain puis narrateur de son propre récit.

La relation étroite tissée entre l'auteur de l'œuvre originale et le réalisateur met par ailleurs en évidence la fragilité de la position de l'adaptateur qui peine parfois à affirmer son rôle dans le processus de création.

- 11 Formant une sorte de conclusion ouverte, les deux dernières contributions proposent à travers l'étude des scénarios d'Antonin Artaud et du projet inabouti d'adaptation de *La Condition humaine* d'André Malraux une réflexion sur l'interprétation des documents scénaristiques, quels que soient leur qualité et leur statut, et sur l'éclairage qu'ils apportent – dans le cas des scénarios d'écrivains – à l'œuvre littéraire de leurs auteurs.
- 12 Participant d'un mouvement que l'on observe depuis quelques années dans le champ des études cinématographiques, celui d'une relecture d'une production longtemps dévalorisée, l'ouvrage dirigé par Boillat et Philippe offre un regard nouveau et nuancé sur cette étape décisive de la création cinématographique qu'est l'écriture scénaristique. Son approche pluridisciplinaire, empruntant aussi bien à l'analyse et à la génétique littéraire qu'à l'histoire du cinéma, ainsi que le recours à des sources variées, permettent aux contributeurs de dépasser l'approche auteuriste qui tend à minimiser la dimension collective du travail d'écriture et à l'extraire artificiellement de l'univers auquel elle appartient, tout en accordant une large part à l'analyse formelle et esthétique des textes, dimension souvent absente de l'approche historique des métiers et des techniques cinématographiques. On regrette toutefois que la question de l'usage de ces documents scénaristiques et de leur circulation au sein de l'équipe technique (avant, pendant et après le tournage) ne soit pas davantage abordée. Dans quelle mesure un chef opérateur ou un chef décorateur peut-il participer aux discussions et par ses remarques ou ses recommandations, influencer l'écriture du film ? Mais il est vrai que nous touchons là aux limites d'un travail reposant sur l'exploitation d'archives qui bien souvent ne gardent pas ou peu de traces des nombreuses discussions orales qui émaillent le processus de création d'une œuvre collective. Enfin, la relative homogénéité des contributions, centrées sur un nombre réduit de films, permet au lecteur de voir émerger au fil des pages un portrait en filigrane des deux scénaristes vedettes de la période : Pierre Bost et Jean Aurenche. Il aurait été intéressant de développer une analyse plus poussée de leurs méthodes d'écriture et de leurs relations privilégiées avec Claude Autant-Lara. Si une telle étude approfondie de leur travail d'écriture à six mains reste encore à réaliser, on pourra d'ores et déjà se reporter avec profit à l'article d'Adrien Gaillard et Julien Meyer sur la genèse de ce trio, publié en 2015 dans cette même revue⁴.

NOTES

1. Le travail des scénaristes Pierre Bost et Jean Aurenche est au cœur de huit des onze contributions que compte l'ouvrage.
2. Synopsis développé, proposant une version détaillée de la structure narrative du film et parfois quelques ébauches de dialogues.

3. Pierre Bost et Jean Aurenche collaborent à une quinzaine de films entre *Le Diable au corps* et *En cas de malheur*, sans compter les nombreux projets d'écriture n'ayant pas abouti. Parmi ces collaborations, sept portaient sur des films réalisés par Claude Autant-Lara.

4. « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n°41, 2015.

AUTEURS

MORGAN LEFEUVRE

MORGAN LEFEUVRE est docteur en histoire du cinéma (Paris-3), membre du laboratoire de cinéma de l'université Rennes-2 et du projet Technès. Sa thèse (en cours de publication aux Presses Universitaires de Rennes) portait sur l'histoire des studios de cinéma en France dans les années 30. Elle a publié *Comprendre et interpréter un storyboard*, Paris, éd. BiFi, 2004, ainsi que divers articles sur les métiers de la production et sur les conditions de travail dans les studios français, notamment dans les revues *1895* et *Théorème*.