

Matériel pédagogique

Exemple d'une étude du phénomène de la star à partir du fonds Autant-Lara

Alain Boillat

Projet de recherche FNS

Discours du scénario : étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal

Direction

Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Version amplifiée d'un article publié en 2015 dans Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde Éditions, pp. 147-163.

Alain Boillat

LA CONSTRUCTION DE LA VEDETTE A TRAVERS SON PERSONNAGE DANS LA GENESE DU FILM ET À L'ÉCRAN : EDWIGE FEUILLÈRE CHEZ AUTANT-LARA (1954 ; 1958)

Dans *Adorables créatures* (Christian Jaque, 1952), film dont le récit est construit sur le principe de la juxtaposition de « sketches »¹ permettant de réunir plusieurs comédiennes en suivant le « fil rouge » des amours d'André (Daniel Gélin), Edwige Feuillère interprète le rôle de Denise, une richissime veuve mondaine, exubérante et toute occupée à diverses activités de philanthropie. La galerie des « créatures » – le pluriel de ce titre renforce le phallogentrisme du terme – simultanément exhibées à l'image et mises à distance par de fréquentes interventions en voix *over* d'un narrateur hétérodiégétique railleur et détaché² peut être envisagée comme la transposition narrative de l'image véhiculée auprès du public de l'époque par chacune des actrices principales du film : ainsi rassemblées dans une même production, Danielle Darrieux, Martine Carol, Edwige Feuillère et Antonella Lualdi interprètent des rôles qui contrastent les uns avec les autres. Les mentions du générique, qui se présentent sous la forme d'autographes singularisant chacune des actrices, sont limitées à leurs seuls noms, le narrateur interrompant cette traditionnelle séquence liminaire en s'exclamant : « Assez de générique interminable ! Le nom de l'auteur, cela ne nous intéresse pas, puis celui de la script-girl non plus ! ». Ce film, nous dit-on ici, est « signé » par les comédiennes.

1 Contrairement à *La Française et l'amour* (1960), composé quant à lui de sketches dus aux principaux représentants du cinéma français classique d'après-guerre (Christian Jaque, Jean Delannoy, Henri Decoin, Jean-Paul Le Chanois,...), *Adorables créatures* ne donne pas lieu à une collaboration entre plusieurs cinéastes, le film dans son entier étant signé par Christian Jaque, et son scénario par Charles Spaak. Les actrices du film de 1960 sont elles aussi d'une autre génération – le film témoigne d'une volonté d'affirmation de ses auteurs face à leurs cadets (la Nouvelle Vague pratiquera d'ailleurs elle aussi le film à sketches avec *Les Sept péchés capitaux*, 1962, ou *Paris vu par...*, 1965), même si nous y retrouvons Martine Carol dans l'épisode réalisé par Le Chanois.

2 Ce narrateur assure à la fois la continuité entre les épisodes qui se succèdent au sein d'un flash-back et l'emprise d'un discours patriarcal sur le récit (en dépit d'une représentation parfois plus nuancée des aspirations libertaires de certains personnages féminins). Sans doute faut-il voir dans le prologue scénique d'*Adorables créatures* et dans un tel usage de la voix *over* l'influence de procédés à l'œuvre chez Sacha Guitry ou Max Ophüls (dont *Le Plaisir*, film à sketches lui aussi, sort la même année, et compte Danielle Darrieux parmi son casting). En outre, dans *La Fête à Henriette* de Julien Duvivier, film également sorti en 1952, l'activité d'écriture est mise en abyme par la visualisation de variantes qu'élaborent progressivement, dans la diégèse même, deux scénaristes ; la dimension réflexive est toutefois considérablement moins prononcée dans *Adorables créatures*, dont le commentaire, dit par Claude Dauphin avec un ton fort parent de celui de Louis Ségner chez Duvivier (acteur présent dans *Adorables créatures*), prend principalement pour objet les comportements des personnages au sein de la diégèse, et non le film lui-même (à de rares exceptions près, comme lors du générique mentionné ci-dessus, ou lorsque, au cours d'un mouvement d'appareil qui nous éloigne d'un couple enlacé dans un lit, le narrateur énonce le texte suivant : « La discrétion, et la censure, nous obligent à nous éloigner »). Le film de Christian Jaque n'est par conséquent par totalement dépourvu d'une dimension « métascénaristique ».

Du point de vue de la position relative de chacun des personnages féminins qui gravitent autour du jeune héros d'*Adorables créatures*, le critère de l'âge est déterminant. En effet, si André est abandonné par son amante interprétée par Danielle Darrieux, c'est parce que celle-ci, préférant le confort bourgeois, décide de reconquérir son époux dont elle a découvert l'infidélité. Par contre, la rupture avec Denise, incarnée par Edwige Feuillère – de dix ans l'aînée de Darrieux –, résulte de la malveillance d'une servante jalouse qui, preuve à l'appui (un vieux passeport), dévoile à André l'âge de sa maîtresse. De cette révélation découle presque immédiatement la fin de leur liaison puisque Denise, après avoir discerné le trouble provoqué par cette découverte chez son amant puis s'être bassement vengée de celle qui a trahi son âge, est congédiée du film à l'issue d'une transition (un volet signifiant qu'André « tourne la page ») intervenant juste après qu'elle a déclaré avec ironie à son jeune amant : « Ce n'est pas mon âge qui nous sépare ; c'est seulement le tien ! ». Cette réplique conclusive proférée par Feuillère/Denise prend acte d'une forme d'inadéquation de l'actrice avec le rôle qui lui a été attribué : l'aveu de l'âge surgit comme le retour d'un refoulé, révélant la comédienne « sous » son personnage.

Au moment où l'actrice apparaît pour la première fois à l'écran, le décalage entre le rôle et la personne est d'ailleurs thématiquement réflexive – et par-là même désamorcé, en vertu d'un paradoxe propre à ce type d'effets de rupture qui instaurent en fait une complicité avec le public – dans un dialogue entre un spectateur et une spectatrice d'un concours organisé par un fabricant de bas en vue de l'élection de la plus belle « paire de jambes » (les candidates sur scène sont dissimulées à partir de la taille par un rideau). Dans ce contexte si explicitement sexiste, ces deux protagonistes qui viennent d'entendre Denise, l'une des membres du jury, exprimer avec affectation son admiration à l'égard d'une réplique spirituelle d'André qui est en charge de présenter le show échangent les propos suivants :

« La Dame en gris, vous la connaissez ? »
 « Non... Elle ressemble à Feuillère ! »
 « En mieux ! »
 « Méchant, c'est à moi de le dire ! ».

Feuillère-Denise est « en mieux » ce qu'est Edwige Feuillère l'actrice ; cette réplique, significativement absente de la version racontée parue dans le *Film complet* où l'écrit ne convoque pas de la même manière l'apparence physique de la protagoniste³, renvoie à la sublimation de l'interprète par son personnage dans la fiction. Dans ce film où les effets de l'âge sur le physique des femmes sont évoqués à plusieurs reprises de façon explicite⁴ – ainsi l'épouse interprétée par Danielle Darrieux dit-elle à son amie au nez refait qu'elle n'a elle-même aucun besoin de se faire tirer le peau –, la présence de Feuillère s'avère fort intéressante. La dernière réplique où son personnage affirme que le jeune âge d'André est à la source de leurs problèmes postule en effet un renversement des normes – c'est, selon cette

3 On y lit en effet : « [...] seule, une jeune femme vêtue de noir, très élégante, excitait la curiosité des spectateurs qui ne savaient pas mettre un nom sur ce beau visage. » (Jacques Fillier, « Adorables créatures », *Le Film complet*, n°342, 1952, p. 11). Comme les spectateurs du film, eux, savent le faire, le nom de l'actrice s'y est inséré par métalepse (au sens de Gérard Genette).

4 Il est à ce titre significatif que sur l'une des affiches du film ne figurent que trois femmes (sur d'autres, Gélina est entouré de six visages féminins) : Antonella Lualdi, Martine Carol et Edwige Feuillère. Si Danielle Darrieux est ainsi évincée, ce n'est pas en raison de son manque de popularité, mais parce que l'optique privilégiée ici est celle de la représentativité des tranches d'âge et des types (la jeune fille de 20 ans côtoie la lascive trentenaire en peignoir et la quarantenaire en tenue de soirée).

logique, la jeunesse qui serait incongrue au cinéma – qui, jusque-là dans le récit, avait réussi à s'imposer, le film tablant sur la crédibilité, pour la spectatrice et le spectateur de l'époque, de l'attirance exercée par Denise sur André. La situation-cadre du film, qui annonce puis confirme au spectateur le mariage du protagoniste principal (Gélin, né en 1921) avec la jeune Catherine (Lualdi, née en 1931), *contient* certes ces développements narratifs (au sens où elle les enchâsse tout en en modérant l'impact en termes de transgression des normes de genre), mais ils n'en apparaissent pas moins comme des « possibles » du récit.

Les âges d'Edwige Feuillère (1954/1958)

La condition de possibilité du statut conféré au personnage de Denise dans *Adorables créatures* réside dans les modalités d'élaboration et d'appréhension de l'actrice Edwige Feuillère dans la France de l'après-guerre. C'est pourquoi notre objectif consiste ici à discuter, à partir de deux études de cas – *Le Blé en herbe* (1954) et *En cas de malheur* (1958) –, l'une des facettes de la problématique de « l'image » de la star : celle qui a trait au rapport entre une vedette – en l'occurrence Feuillère à l'époque où elle approche la cinquantaine – et l'élaboration de son personnage, conçu au niveau (et au stade) de l'écriture scénaristique, et plus généralement de la genèse du film⁵. La personnalité d'Edwige Feuillère, marquée par les rôles précédents de la comédienne au cinéma et sur les planches, contribue en effet à infléchir le « type » auquel le personnage issu du roman est associé. Selon le modèle proposé par André Gardies, le personnage peut être envisagé comme l'une des composantes d'une instance pluristratifiée (la « figure actorielle »), interagissant notamment avec la personne physique de l'acteur, dont « le spectateur ne connaît qu'une image, celle du signifiant filmique mais aussi celle secrétée par l'activité d'intertextualité aussi bien que par l'imaginaire social. »⁶. Certes, comme l'ont montré les *star studies* développées notamment dans le prolongement des travaux de Richard Dyer, l'étude du vedettariat demande à prendre en compte des facteurs socioculturels plus diversifiés que ceux qu'il nous est possible, pour des questions de place, d'aborder ici ; il s'agirait pour cela d'intégrer des informations « parafilmiques » participant à la construction de l'image de la star telles que le matériel promotionnel ou la réception critique. Dans la présente étude, nous avons toutefois opté pour ne les convoquer qu'incidemment afin de mettre l'accent sur la dimension narrative.

Alors que, dans le cinéma classique hollywoodien du moins, les actrices d'un certain âge tendent à être cantonnées à des rôles marginaux de mères (ou, du moins, de personnages dépourvus de toute sexualité)⁷, on observe qu'il était concevable, aux yeux des deux célèbres

5 Cette étude s'inscrit dans le projet « Discours du scénario : étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal » financé par le Fonds National suisse de la recherche scientifique (projet FNS 100013_149394/1) et mené dans le cadre de la Collaboration UNIL+Cinémathèque suisse ; nous remercions vivement les trois doctorants engagés sur ce projet, Laure Cordonier, Adrien Gaillard et Julien Meyer, pour leur assistance au cours de la présente recherche. Les sources utilisées sont issues du fonds « Claude Autant-Lara » de la Cinémathèque suisse (CSL.5) ; les cotes données pour les références aux pièces de ce fond sont celles du catalogue de cette institution. En ce qui concerne la genèse du *Blé en herbe*, une première classification a été effectuée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise universitaire réalisé sous notre direction par Claudine Bovin et soutenu en janvier 2014.

6 André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 63. Sur le rapport entre personnage et star, voir Richard Dyer, *Stars*, London, BFI, 1998 [1979], pp. 97-100.

7 Voir le bilan succinct posé par Josephine Dolan en introduction d'un texte portant sur la production actuelle (« Smoothing the wrinkles: Hollywood, Successful Aging and the New Visibility of Older Female Stars », in Cynthia Carter, Linda Steiner et Lisa McCloughlin (éd.), *The Routledge Companion to Media and Gender*, London/New York, Routledge, 2013, pp. 352-363.

scénaristes des années 1950 Jean Aurenche et Pierre Bost, qu'Edwige Feuillère pût, à 46 ans, incarner une femme mûre qui affirme son désir et réussit à séduire un tout jeune homme (et même, comme nous le verrons, une personne du même sexe), même si cette transgression ne manqua pas de faire scandale à la sortie du film⁸. Dans *Le Blé en herbe*, la « Dame en gris » du film de Christian Jaque joue désormais le rôle de la « Dame en blanc » qui, dans l'œuvre de Colette parue en 1924, entreprend l'initiation amoureuse du jeune Phil, le ravissant momentanément à son amie d'enfance Vinca qu'il retrouve chaque année à l'occasion des vacances estivales et qui se hésite à se donner à lui. Les interprètes de Phil et Vinca (Pierre-Michel Beck et Nicole Berger) étant novices, Feuillère est la seule comédienne sur la renommée de laquelle peut s'appuyer la promotion du film. Une affiche d'époque⁹ nous la montre souriante en un buste complètement dénudé, bien que caché au niveau de la naissance de la poitrine par la surface foncée que découpe la silhouette de Phil (sa part d'ombre, projection agrandie de lui-même qui connote le gain de maturité acquis par la liaison entretenue avec la Dame en blanc, Mme Dalleray) : l'actrice est associée à un rapport décomplexé au corps et à l'amour. Pour la couverture d'une récente édition du film en DVD (2011), Gaumont opte d'ailleurs pour une image de Feuillère en peignoir qui ouvre les bras à Phil, l'actrice Nicole Berger – qui a pourtant acquis une certaine célébrité dans l'intervalle, ne serait-ce qu'en raison de sa carrière interrompue par une mort tragique – n'apparaissant qu'au verso de la pochette.

A propos du personnage de Mme Dalleray, il importe de mentionner les autres actrices envisagées pour un rôle que les auteurs avaient dans un premier temps espéré confier à Marlène Dietrich¹⁰, actrice de six ans l'aînée de Feuillère certes, mais dont l'image préalablement construite de « vamp » aurait contribué à crédibiliser son rôle de séductrice. Dans le contrat du 25 avril 1953 passé entre la société de production Franco-London Film et le metteur en scène Claude Autant-Lara, il est stipulé que « la vedette féminine sera Madame Edwige Feuillère, ou tout autre interprète d'égale notoriété, choisie d'un commun accord. »¹¹ Quelles actrices sont donc considérées, outre Dietrich, comme présentant une cote de

8 Voir le documentaire *Chronique d'un scandale annoncé* (Dominique Maillet, 2011) figurant en supplément de l'édition DVD de Gaumont (2011), ainsi que Freddy Buache, *Claude Autant-Lara*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 60-61.

9 Affiche signée Guy Gérard Noël, conservée sous forme de sérigraphie de format mondial avec le tampon (au verso) du distributeur suisse « Monopole Pathé-Films S.A. Genève » dans le fonds de la Section d'histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne.

10 Lorsque Jean Aurenche raconte le projet qu'il avait eu avec Jean Gabin, Claude Autant-Lara, Ruth Salzman et Pierre Bost de créer dans les années 1940 une maison de production appelée Les Films de Mai, il précise : « On avait acheté les droits du *Blé en herbe* pour Marlène à la demande de Gabin » (Jean Aurenche, *La Suite à l'écran*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1993, p. 147). On trouve effectivement dans le fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse une lettre de Bost, Aurenche et Autant-Lara datée du 11 février 1948 – et suivie de plusieurs échanges avec le représentant de Dietrich, André Bernheim, que les auteurs tentent en vain de contourner pour obtenir directement l'aval de la star sur le scénario – qui accompagnait l'envoi à Marlène Dietrich d'un « exemplaire de la continuité du *Blé en herbe* » ; les auteurs précisent que « la Dame en Blanc sera pour [eux] un rôle capital », et formulent une remarque qui souligne l'importance du choix de la star dans la définition du personnage : « Nous aimerions que vous nous fassiez savoir, dès que possible, si, comme nous le souhaitons, le rôle vous intéresse, car cela, pour nous, conditionne fort différemment les choses » (52/6A2 :2). Le fait que les auteurs échouent à dialoguer avec Dietrich et doivent passer par Bernheim témoigne du rôle crucial (et pour l'instant à notre sens peu investigué) joué par les agences dans la régulation de l'adéquation entre l'image de la star et la conception du personnage.

11 52/4 A1.

popularité comparable à celle de Feuillère ? Elles sont nommées ailleurs : il s'agit de Viviane Romance, Micheline Presle et Madeleine Robinson, soit des comédiennes qui sont toutes plus jeunes que Feuillère¹². Un article de presse intitulé « Autant-Lara en difficulté avec sa vedette »¹³ annonce qu'Edwige Feuillère ne pourra pas commencer le tournage du *Blé en herbe* en juillet de l'année 1953 en raison de complications résultant d'une « opération [de chirurgie esthétique ?] au visage » ; le journaliste indique que le tournage débutera en l'absence de l'actrice, et que s'il s'avérait qu'elle ne puisse être disponible à temps, ce sera la « Dame au camélia »¹⁴, Micheline Presle, qui la remplacera. La comparaison est révélatrice du prestige de Feuillère dans la mesure où elle constitue le premier choix face à une concurrente qui a quinze ans de moins qu'elle. Il n'est pas anodin que Feuillère puisse ainsi « jouer » dans la même catégorie qu'une actrice plus jeune dans un système de vedettariat où, pour les femmes du moins, l'âge constitue bien souvent un facteur rédhibitoire, qui plus est lorsqu'il s'agit de l'un des rôles principaux (et a fortiori de séductrice).

Quatre ans après la sortie du *Blé en herbe*, Autant-Lara engage à nouveau Feuillère pour *En cas de malheur* (1958), adaptation du roman homonyme de Simenon. La position du personnage qu'elle interprète désormais à plus de cinquante ans dans un récit également configuré par un triangle amoureux est totalement différente : elle y joue le rôle d'une épouse qui, dans l'abnégation la plus complète, accepte les infidélités de son mari et s'efface devant le couple interprété par Jean Gabin (54 ans) et Brigitte Bardot (24 ans), star montante dont le *sex appeal* constitue l'un des principaux arguments promotionnels du film, ainsi qu'en témoigne l'affiche sur laquelle Bardot est montrée de profil dans une posture lascive, son corps élancé imposant une diagonale dans une image dessinée qu'elle occupe dans l'intégralité de sa hauteur (la chevelure sort même du champ), alors que Gabin figure de face en plus petit, et que Feuillère n'y est pas représentée du tout. Si la « Dame en blanc » du *Blé en herbe* représente l'un des personnages principaux du film, Madame Gobillot est avant tout l'épouse de son mari dans *En cas de malheur*, où elle passe totalement à l'arrière-plan par rapport au couple Gabin-Bardot¹⁵.

Dans l'étude menée par Gwénaëlle Le Gras sur la réception de Feuillère auprès du grand public à partir d'un dépouillement de l'hebdomadaire populaire *Cinémonde*, et en particulier de la rubrique « Tout Cinémonde » qui proposait un classement annuel des acteurs et actrices français, la chercheuse observe que Feuillère, autrefois « super-star », passe en 1953 dans une section labellisée « piliers du cinéma français », et « qu'elle restera dans les sphères prestigieuses du classement jusqu'en 1958, avant d'intégrer une nouvelle catégorie, les “rois du théâtre”, qui lui donne une place à part dans la revue. »¹⁶ Les bornes temporelles que

12 Lettre du 7.06.1953 de Franco London Films à Claude Autant-Lara (52/4 A1).

13 Coupure de presse présente dans le fonds, sans référence (198 A6.1).

14 L'auteur de l'article renvoie à l'adaptation cinématographique du roman d'Alexandre Dumas fils réalisée par Raymond Bernard en 1953.

15 Significativement, sur la double page de l'*Illustrierte Filmbühne* composée d'un collage d'une dizaine d'images issues du matériel promotionnel du film (intitulé en allemand *Mit den Waffen einer Frau*), aucune ne contient le personnage de Viviane interprété par Feuillère (103/4 A6.3).

16 Gwénaëlle Le Gras, « Edwige Feuillère dans le star-système français des années d'après-guerre », in Geneviève Sellier (dir.), *Studies in French Cinema*, Intellect Press, n°15.1 (à paraître en 2015).

représentent les deux seuls films de Claude Autant-Lara réalisés avec Feuillère, *Le Blé en herbe* (1954) et *En cas de malheur* (1958), s'avèrent donc particulièrement adéquates pour discuter la carrière de la comédienne en fonction des rôles qui lui ont été confiés, et le passage d'un film à l'autre est emblématique d'une transition : Feuillère qui incarnait une figure associée à un mélange de frivolité mondaine, de classe aristocratique et de pouvoir exercé sur les hommes – ainsi l'un des membres de la cour rassemblée autour d'Antoinette déclare-t-il dans *La Duchesse de Langeais* (Jacques de Baroncelli, 1942) à propos du personnage éponyme interprété par Feuillère qu'elle est une « femme qui se plaît à venger les femmes » – interprète en 1958 une Madame Gobillot totalement soumise à son époux adultère.

L'académisme d'une performance (d'écriture/de jeu)

L'intérêt historiographique des discours sur les deux films précités dépasse selon nous la seule étude de la star en raison de ce qu'Edwige Feuillère représente à l'époque : en tant que professionnelle de la scène théâtrale ayant endossé des rôles clés dans des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires (*La Duchesse de Langeais* ; *L'Idiot*, George Lampin, 1945 ; *L'Aigle à deux têtes*, Jean Cocteau, 1947 ; *Julie de Carneilhan*, Jacques Manuel, 1949, où Feuillère incarne l'alter ego de Colette quelques années avant de jouer dans *Le Blé en herbe*), l'actrice, auréolée de sa carrière de dramaturge, est considérée par le grand public comme une digne représentante de la culture légitimée. Or le rôle qui consiste à transmettre au plus grand nombre les œuvres du patrimoine est précisément celui qu'entend jouer le réalisateur Claude Autant-Lara, qui déclarera notamment avec fierté avoir contribué à élargir le lectorat du *Rouge et le Noir* et de *Lucien Leuwen* grâce à ses adaptations¹⁷. La comparaison n'est pas anodine, car l'actrice et le célèbre duo de scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost qui travaillèrent à l'écriture tant du *Blé en herbe* que de *En cas de malheur* font pareillement office d'étendard d'une tradition d'un cinéma français que l'on jugera convenu, et ont constitué la cible des attaques de la plus jeune génération de critiques (et futurs cinéastes) prêts à en découdre avec la « Tradition de la Qualité ». On le sait, cette dernière appellation est affectée, à partir de la parution du célèbre article polémique de François Truffaut intitulé « Une certaine tendance du cinéma français »¹⁸, d'une connotation irrévocablement négative alors que, comme l'a commenté Philippe Mary, le terme de « Qualité française » constitue préalablement à cette controverse un critère de valorisation d'un certain type de productions de l'Hexagone qui se définit notamment par sa « logique du vedettariat »¹⁹. La célèbre diatribe

17 En 1976, Autant-Lara déclarait : « J'ai essayé, d'abord, de me servir de la passion qui m'anime pour Stendhal, de lui servir un peu de promoteur, parce que mes films sur Stendhal l'ont quand même fait énormément lire, et ont même provoqué de nouvelles éditions, en France et même en Amérique. J'ai donc fait là un certain travail qui, je pense, est intéressant et qui touche une masse de public bien plus considérable que le livre » (« Stendhal à l'écran », in Victor Del Litto (dir.), *Stendhal – Balzac. Réalisme et cinéma*, Paris, Presses Universitaires de Grenoble/CNRS, 1978, p. 253). Voir sur cette question de mission patrimoniale (et des vellétés de légitimation culturelle de la production filmique qu'elle suppose) Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, Montpellier, Editions de CERS, 1995, p. 39, ainsi que notre étude « L'adaptation du *Rouge et le Noir* par Claude Autant-Lara (1954) : procès, processus, procédés », in *Ecran* (« Réalisme et cinéma », sous la dir. de Christophe Gelly) (à paraître).

18 « Une certaine tendance du cinéma français », in *Les Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, pp. 15-29.

19 « L'économie du vedettariat peut se simplifier en un schéma de circularité : les films placent les acteurs vedettes en première ligne, constituant alors ou augmentant [...] leur capital symbolique ; la presse [...] augmente ensuite le capital de ces objets fétiches par une plus-value médiatique ; les films, profitant de cette plus-value [...], font à leur tour usage de ces acteurs pour en tirer des profits substantiels » (Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006, p. 37).

dans laquelle Truffaut épingle « Aurenche-et-Bost », parue dans les pages des *Cahiers du cinéma* un mois avant la sortie en salles du *Blé en herbe* et, rappelons-le, faisant directement suite dans ce numéro à l'étude de Doniol-Valcroze menée sur un vaste corpus de film français réalisés depuis 1945 dans le but de dégager des récurrences dans la représentation des personnages féminins, l'auteur déplorant la « tendance vers la femme-objet » et l'accent mis sur les travers petits-bourgeois alors que « la Libération aurait pu être celle aussi de l'héroïne des salles obscures »²⁰ –, peut être mis en parallèle avec un autre article du réalisateur des *400 coups* rédigé dans *Arts* à l'occasion du festival de Cannes, l'année même du tournage d'*En cas de malheur* :

« Comme Renoir, je préfère entendre dire faux un dialogue juste, et je crois fermement qu'avec Françoise Rosay et Edwige Feuillère disparaîtra un style de jeu qui a été celui de tout le cinéma français depuis le parlant : battement des paupières, regards qui en disent long, diction nuancée et onctueuse, l'expression roublarde et le visage plein de l'intelligente compréhension d'un texte riche en sous-entendus ! »²¹

On le voit, le jeu de l'actrice est intimement lié au travail d'écriture – en particulier celui, très reconnu à l'époque, du dialoguiste²² –, l'un et l'autre se gratifiant réciproquement dans un geste performatif qui affiche la subtilité supposée de l'expression d'un propos. Le style décrié par Truffaut se caractérise précisément par ce que valorisent les partisans de Feuillère, qui soulignent la précision d'un jeu résultant d'un travail acharné. Ce professionnalisme attaché à la Tradition de la Qualité (et à Feuillère) vaut également pour les techniciens, en particulier pour les chefs opérateurs dont le scénariste Jean Aurenche évoque en ces termes le statut qui était le leur dans les années 1950 : « C'était des tyrans ; ils avaient une autorité terrible [...] ; ils passaient des heures à régler la lumière, surtout lorsqu'ils travaillaient avec certaines comédiennes comme Mme Edwige Feuillère... On soignait davantage son apparence que la scène »²³. Il est significatif qu'Aurenche mentionne précisément la star du *Blé en herbe* : la

20 Jacques Doniol-Valcroze, « Déshabillage d'une petite bourgeoise sentimentale », *Les Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, pp. 2-14. L'auteur s'y montre fort conscient de l'indissociabilité du rôle et de la comédienne au cinéma : « Les femmes de cinéma ne sont même pas comme un rôle de théâtre que je peux détacher de son interprète et fixer dans ma mémoire par le pouvoir de mon imagination » (p. 3). Dans le tableau comparatif inséré dans l'article figure le film *Adorables créatures* : les quatre actrices y sont toutes qualifiées de « jeunes femmes », y compris Feuillère, même si le film thématise la question de l'âge et que l'âge moyen de la « jeune femme » dans le corpus considéré est estimé par Doniol-Valcroze à 25 ans.

21 François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès : le cinéma français crève sous les fausses légendes », *Arts*, 15 mai 1957, repris in *Le Plaisir des yeux*, Paris, Les Cahiers du cinéma, p. 221.

22 « Dans le cinéma de ces années 1940 et 1950, le dialoguiste était un auteur absolument à part. C'était une vedette qui intervenait au dernier moment, une fois le scénario entièrement construit. [...] Aucun producteur n'aurait tourné un film sans un dialoguiste de renom » (Jean-Charles Tacchella, « Scénariste dans les années 1940 et 1950 », in Alain Ferrari (éd.), *Le Poing dans la vitre*, Arles, Actes sud, 2006, p. 26). La conception d'une répartition stricte du travail, dérivée du modèle hollywoodien, ne résiste toutefois pas à l'analyse des chantiers scénaristiques comme ceux où interviennent Aurenche, Bost et Autant-Lara, ainsi que le montre l'étude de l'écriture collaborative du film *Douce* (1943) menée par Adrien Gaillard et Julien Meyer, qui notent que la répartition officielle des tâches constitue certes une réalité administrative, mais n'interdit pas, dans la pratique, des arrangements tacites favorisant une certaine souplesse (« Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », in *Genesis*, n° 41 (« Création collaborative : l'autorité défigurée ? », sous la dir. de Nicolas Donin et Daniel Ferrer, à paraître en octobre 2015).

23 Jean Aurenche, *La Suite à l'écran*, p. 155-156.

logique du vedettariat exige que tous les paramètres du film soient soumis à une valorisation de l'actrice, dont la performance se fait l'emblème des normes de ce cinéma.

Dans le texte où il déprécie le jeu de Feuillère, Truffaut valorise par contraste celui de Brigitte Bardot, qui selon lui n'est « pas une actrice qui articule, qui dit “juste”, qui “nuance” et qui grimace sur commande »²⁴ ; à ce titre, *En cas de malheur*, en faisant se côtoyer les deux comédiennes – dont les personnages, qui parlent l'un de l'autre sans ne jamais se parler l'un l'autre (au cours d'un appel téléphonique vite abrégé, l'une des interlocutrices demeure muette), n'occupent à aucun moment du film le même espace diégétique –, exploite le contraste entre ces deux styles de jeu, ainsi d'ailleurs que Truffaut le note dans les pages de son ouvrage *Les Films de ma vie* consacrée à *En cas de malheur*, étonnamment intégré au panthéon des films qui l'ont marqué :

« Techniquement, Autant-Lara est en progrès ; [...] sa technique se décongestionne en même temps qu'elle se “déthéâtralise” ; le travail d'accélération sur Bardot et Gabin, de freinage sur Edwige Feuillère est parfait »²⁵.

Variantes : romans, scénarios et films

Nous ne mènerons pas ici d'étude comparative approfondie des deux films d'Autant-Lara avec les des romans dont ils sont issus²⁶, ni ne détaillerons la genèse de ces films ; nous nous contenterons d'avancer quelques observations qui touchent spécifiquement, pour chacun d'eux, au personnage interprété par Edwige Feuillère, en prêtant attention à certaines virtualités envisagées au cours du travail de l'adaptation ; même si certaines solutions narratives n'ont *in fine* pas été retenues, les documents relatifs à la genèse des films dessinent l'horizon de ce qui pouvait être envisagé par les auteurs comme possible en termes de construction d'un personnage prévu pour une star spécifique (ou du moins pour une certaine catégorie d'actrices à une époque donnée).

De façon générale, on notera que *Le Blé en herbe* procède à une extension de la galerie des protagonistes secondaires et étoffe la peinture de l'environnement social en ancrant les actions dans le contexte des vacances balnéaires à l'ère des congés payés – le récit de Colette est donc déplacé à l'époque contemporaine de la réalisation du film –, tandis que le roman est quant à lui plus resserré sur les sentiments des deux jeunes chez qui naît un amour réciproque. En particulier, Mme Dalleray n'est pas conçue dans le film comme une figure aussi évanescence que chez Colette : comme l'écrit Bazin, pour qui le respect de la notoriété de l'actrice se doit dans un tel cas de primer sur la fidélité à l'œuvre adaptée, « le spectateur n'aurait pas compris cette discrétion désinvolte à l'égard surtout d'Edwige Feuillère »²⁷. Pour augmenter la consistance psychologique et le temps de présence à l'écran de ce personnage interprété par une vedette, Aurenche et Bost ont même introduit un personnage, Dick, absent du roman mais

24 François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès... », p. 221.

25 François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 194.

26 Pour ce qui est du *Blé en herbe*, nous renvoyons à la discussion des choix d'adaptation proposée de façon fort pertinente par André Bazin à la sortie du film (André Bazin, « Les incertitudes de la fidélité », *Les Cahiers du cinéma*, n°32, février 1954, pp. 37-42).

27 *Ibid.* p. 40.

dont les échanges avec Mme Dalleray offraient à cette dernière l'opportunité de se confier, et au spectateur celle d'accéder partiellement à ses pensées.

Quant à *En cas de malheur*, il se caractérise dans son rapport au roman homonyme de Simenon (1956) par l'abandon de la forme du journal (le titre même renvoyant à ce qui motive le personnage focal, l'avocat Gobillot, à consigner par écrit les faits)²⁸ ; ce récit à la première personne aurait pu être transposé dans le film grâce au procédé de la voix *over* par exemple²⁹. La suppression d'un narrateur homodiégétique impliquant un régime dominant de focalisation interne sur le personnage de l'avocat a pour corollaire une atténuation de la dépréciation de son épouse, Viviane, interprétée par Feuillère : dans le film, elle apparaît comme la victime des frasques de son époux sans être explicitement dépeinte, comme chez Simenon, sous les traits d'une ambitieuse ayant imposé à son mari une notoriété qui ne correspond pas à ses propres aspirations et qui suscite chez lui le besoin de se soustraire au joug de son épouse à travers ses conquêtes féminines³⁰. On lit sous la plume de Simenon :

« Certains, lorsqu'ils parlent de Viviane et de moi, font allusion à un couple de fauves, on me l'a répété, et que sans doute ne manque-t-on pas de souligner que, chez les bêtes sauvages, la femelle est la plus féroce »³¹.

Certes Feuillère est-elle associée à des personnages de femmes fortes, qui savent s'imposer par rapport aux hommes, mais le jeu de l'actrice introduit bien plus, grâce à l'ironie, une distance feinte qu'une attitude « prédatrice ». Toutefois, il est évident que ce personnage dont le narrateur du roman nous dit « qu'elle approche de la cinquantaine » et que, « habillée, sur le pied de guerre, elle reste plus belle et attire plus de regards que bien des femmes de trente ans »³² correspond tout à fait à l'image qui a été construite de l'actrice. Il n'en demeure pas

28 Simenon, *En cas de malheur*, Paris, Presses de la Cité, 2010, p. 11.

29 Notons qu'à un premier stade du scénario une structure en *flash-back* avait été envisagée (99/9 A4.1, p.10 : au cours d'un travelling avant, Gobillot est décrit « le regard droit devant lui, fixant, comme un souvenir... »). Sans doute faut-il voir dans ce type d'enchâssement liminaire une mode des scénaristes de l'époque – et même une sorte de réflexe caractérisant l'approche liminaire d'une œuvre littéraire en vue de sa transposition –, qui pouvaient ainsi faire montre de leur maîtrise sur la conduite du récit et de leur professionnalisme en termes de gestion narrative. Cette solution a également été proposée dans un premier temps par Aurenche et Bost dans un synopsis du *Blé en herbe* (53/6) avant d'être écartée, comme dans *En cas de malheur*, au profit d'une structure plus linéaire.

30 Une note manuscrite d'Autant-Lara datée du 25 août 1958 en vue d'une conférence sur le film témoigne néanmoins du fait que l'intention du cinéaste était similaire à celle du romancier, ou du moins qu'il a ressenti la nécessité de préciser, en dehors du film lui-même, cet arrière-plan du récit : « André Godillot, lui, est l'homme dans la force de l'âge, mais soudainement miné par l'ennui des réussites trop complètes. D'origine modeste, il a été poussé, presque malgré lui, à la réussite, par une femme mondaine, élégante, "lacée", comme on disait naguère. C'est elle qui a été à l'origine de sa carrière d'avocat [...] ; il est jugé sévèrement par ses confrères, qui ne voient pas que son arrivisme n'est que le reflet de l'ambition forcenée de sa femme. » (103/8 A.8, pp. 7-8). Comme Jean Gabin, dont la carrière a été guidée par des choix prudents de rôles favorisant l'identification inconditionnelle du public, a tenté en de nombreuses occasions de s'opposer à la représentation prévue pour son personnage (voir 99/6 A3), on peut faire l'hypothèse qu'Autant-Lara projette dans sa conférence de convaincre le public (qui, lui aussi, pourrait être tenté de ne voir « que l'arrivisme du personnage ») qu'André Gobillot est en fait une victime des circonstances et du despotisme de son épouse.

31 Simenon, *En cas de malheur*, p. 6.

32 *Ibid.* p.46

moins que la présence de Bardot-Yvette tend à éclipser dans le film la relation conjugale des Gobillot. Ainsi, s'il a été initialement envisagé, comme en témoigne la première version d'un document manuscrit d'Autant-Lara³³, d'ouvrir le film sur une conversation téléphonique entre Viviane et un certain Mauriat qui enjoint cette dernière à convaincre son mari d'accepter une fonction politique dans un ministère (« Vous avez beaucoup d'influence sur lui ! » ; « Je me le demande parfois, répond Viviane, d'un ton légèrement désabusé... »), puis qui la prie d'aller le chercher dans son bureau³⁴ (elle ne joue dès lors guère qu'un rôle d'intermédiaire entre le grand homme et l'espace public), le film commencera, lui, par le méfait de la jeune voleuse interprétée par Brigitte Bardot, plaçant d'entrée de jeu celle-ci au cœur du récit.

Dick escamotée

On l'a dit : au cours de la genèse du *Blé en herbe*, les scénaristes inventèrent de toutes pièces un personnage appelé « Dick », prénom à connotation masculine s'il en est – et par ailleurs anonyme, ce diminutif de « Richard » suggérant aussi une forme d'absence de singularisation – qui, pourtant, était attribué dans le scénario à un protagoniste féminin. André Bazin avait rapporté avoir entendu parler de l'existence de ce personnage dans une mouture provisoire du scénario :

« Mme Dalleray était plus ou moins lesbienne et les rapports du jeune couple se doublaient pour la belle initiatrice d'une autre aventure [...]. S'il est vrai qu'il fut conseillé à Autant-Lara de supprimer cet épisode, il aurait mauvaise grâce à s'en plaindre car il aurait dénaturé complètement la structure du film »³⁵ (40) ;

Il n'est pas exclu que Bazin ait précisément eu accès à cette version en tant que membre de la commission de pré-censure ayant recommandé l'éviction de ce personnage, d'où le ton affirmatif de son propos ; la dénaturation qu'il évoque tient sans doute moins aux modifications apportées au récit de Colette qu'il ne résulte d'un jugement moral porté à l'égard de la bisexualité de la Dame en blanc. Cette caractéristique, pourtant, n'est pas incompatible avec l'image d'Edwige Feuillère, associée à une féminité dont il était permis de penser que le public ne s'étonnerait pas qu'elle suscitât l'admiration et le désir auprès des deux sexes. Dans un précédent film réalisé par Jacqueline Audry, *Olivia* (1950), Feuillère interprète une charismatique co-directrice d'un pensionnat de jeunes filles ; les élèves lui vouent une admiration sans bornes, et la jeune Olivia s'éprend d'elle³⁶.

Un examen du matériel génétique du film révèle que la suppression de Dick est survenue au stade des modifications apportées au travail d'Aurenche et Bost par Autant-Lara et son épouse

33 99/9 A4.1. Précisons que l'écriture d'Autant-Lara n'atteste pas nécessairement que ce passage est de lui, étant donné l'obsession du cinéaste à mettre au net différentes étapes du scénario, et cela même à la main.

34 Comme le chat au début du *Père Goriot* de Balzac, Viviane sert ici à la description topographique de l'appartement des Gobillot en passant d'une pièce à l'autre à la recherche de son époux, dont elle constatera l'absence (scène en partie reprise dans le film, mais bien plus tard). On peut dire littéralement que Viviane « fait partie des meubles » : on sait l'importance accordée par Autant-Lara aux décors et aux costumes, et la silhouette de Feuillère en tenue de soirée participe à la création de cet environnement typique de la haute bourgeoisie.

35 André Bazin, « Les incertitudes de la fidélité », p. 40.

36 Selon le descriptif d'Alain Feydeau, *Edwige Feuillère*, Paris, Henri Veyrier, 1991, p. 165.

Ghislaine Auboin en 1953. À Bost qui s'est plaint par lettre de l'absence de respect du cinéaste envers le travail des scénaristes³⁷, Autant-Lara donne l'explication suivante :

[M]on Producteur en votre absence à tous les deux m'a prié de ramener le scénario à 200 pages maximum. Ce qui a été fait, aussi délicatement que possible, par Ghislaine et par moi. Dick a ainsi été supprimée. »³⁸

Dans le texte scénaristique, les interventions du couple Autant-Lara sont effectuées à même le document dactylographié et relié remis par Aurenche et Bost³⁹, dont la pagination est adaptée à la nouvelle numérotation résultant de la suppression des répliques de Dick ; cette occultation s'opère par apposition de caches collés sur la page ou de biffures – escamotage opéré au niveau matériel même du document, devenu palimpseste – , et le plus souvent, dans l'un et l'autre cas, d'ajouts manuscrits conséquents permettant de combler l'absence du personnage et d'effectuer la transition avec ce qui précède et suit. Dans l'exemple de la page 76 (devenue 75) (**fig. 1**), la discussion quelque peu embarrassée de Mme Dalleray avec Phil au moment où ce dernier lui apporte un télégramme était interrompue, au moment précis où la Dame en blanc évoquait le nom de Vinca, par un bruit de Dick (demeurée hors-champ jusque-là) qui appelait à ce que l'image en révèle la présence, et à la suite duquel « Mme Dalleray, du ton le plus naturel, avec un geste des mains » disait simplement « C'est Dick ». Or le personnage de l'amante dont la présence discrète en fait une sorte d'élément du décor est significativement remplacée par un animal appartenant à la Dame en blanc, un perroquet, dont la manifestation est prétexte à de nouveaux échanges qui thématisent la prise de parole, en particulier dans une réplique qui exploite la comparaison par une tournure rhétorique emblématique des dialogues « spirituels » de ce type de films (« J'aime les perroquets qui se taisent, mais je ne déteste pas les hommes qui parlent »).

S'il est aisé de supprimer Dick par des interventions très ponctuelles dans le texte sans avoir à reconfigurer ce dernier dans son ensemble, c'est que ce personnage se caractérisait déjà dans la version précédente par son absence. En effet, à l'instar du volatile, Dick introduisait une forme de perturbation ponctuelle dans la relation entre la Dame en blanc et Phil – elle incarnait une barrière morale –, et pour montrer combien son amante, de toute évidence lassée d'elle, assumait de façon décomplexée sa présence à ses côtés. C'est pourquoi, avant d'être complètement évincé dans la dernière version du récit, le personnage de Dick n'apparaissait que de façon discrète, en filigrane, comme une (bonne) conscience morale exprimant sa désapprobation face à la liaison de son amante avec le jeune homme. La fonction endossée par ce personnage secondaire apparaît notamment dans l'échange suivant :

« Ce soir... mais alors tu l'attends demain ? »

(*off*) « Qui ? »

(Dick, détachant les mots) « Le petit garçon ».

Madame Dalleray (sèchement) : « C'est fini la morale... ? »

– « Je ne sais pas ce que tu peux trouver à un gamin de seize ans... ? »

– « Je ne sais pas... Je cherche... »

37 « Mon cher Claude, je ne sais pas si tu as vraiment donné un coup de pied dans le balcon de Colette, mais je sais que tu nous en donnes un joli, à Aurenche et à moi – et qui n'est pas le premier – en nous laissant à l'écart du *Blé en Herbe* de façon si éclatante. » (179/6 A3, lettre du 17 juillet 1953).

38 179/6 A3.

39 53/8 A4.2.

- « Le plaisir, naturellement. »
- « J’espère »⁴⁰.

Les interventions de Dick étaient certes motivées à l’intérieur de la diégèse fictionnelle sur un plan individuel (la jalousie) – une manière pour les scénaristes d’accroître la tension narrative d’un récit relativement avare en événements –, mais elles laissaient transparaître une dimension discursive renvoyant plutôt, ne serait-ce qu’en raison de l’artificialité du procédé consistant à charger la confidente du personnage principal du rôle de dialectiser le propos (comme si le personnage de Colette s’était scindé en deux instances), au positionnement du film même. De telles répliques permettaient d’explicitement verbalement la présence de la sexualité dans le comportement du personnage – fait notable au vu de l’habituelle négation de ce paramètre dans des films dont le casting comprend des stars « vieillissantes » –, mais les changements introduits par le couple Autant-Lara témoignent quant à eux d’une volonté d’écarter toute prise en compte des implications morales et, de manière collatérale, de favoriser la mythification de la star via celle de son personnage. En effet, la Dame en blanc se présente de la sorte au spectateur du film comme une figure énigmatique, opaque : étant donné que nous n’accédons jamais à la verbalisation des sentiments du personnage – si nous sommes conviés dans sa villa, c’est que nous y avons suivi Phil⁴¹ –, elle est montrée comme assumant pleinement ses actes. Le régime dominant d’une focalisation interne alternativement placée sur Phil et Vinca offre pour ce qui est du personnage de Mme Dalleray une plus grande latitude interprétative au spectateur, en particulier dans la séquence où elle décide de congédier son jeune amant. En effet, il était initialement prévu de montrer, une fois Phil sorti, « Dick se lever du canapé où elle est étendue, invisible, pendant toute la scène »⁴². Après que Mme Dalleray, d’abord figée à la fenêtre en regardant Phil s’éloigner – sa « bouche tremble », « elle a des larmes dans les yeux », et « elle se mord les lèvres » (sans doute parce que, déjà, elle *s’en* mord les lèvres) –, avait regagné le salon, un « bravo ! » proféré hors-champ par Dick retentissait – voix acousmatique dont Michel Chion a bien montré qu’elle était l’apanage d’une position de pouvoir –, attestant que son amante lui avait obéi en se séparant à contrecœur du jeune homme. Sans dire un mot, Mme Dalleray se rendait ensuite dans sa chambre et fermait la porte à double tour⁴³, interdisant ainsi à son amante de la rejoindre pour la nuit : sa résistance était littéralement « muette ». Le personnage qu’interprètera finalement Feuillère sera beaucoup plus décidé, et, tout en ayant conscience de l’impasse de son amour pour Phil qu’elle aura la force de faire passer pour un caprice – la tonalité ironique que la comédienne excelle à insuffler à ses propos est utilisée ici comme un geste feint –, elle

40 53/8 A4.2, p.111.

41 Précisons toutefois que, de manière systématique dans le film, les plans inauguraux de ces séquences sont consacrés à Mme Dalleray qui entend venir le jeune homme, et que les plans finaux, en général suivis d’un fondu au noir, sont cadrés sur elle, dont l’expression (et par-là le « point de vue ») constitue le point d’orgue de la scène.

42 53/8 A4.2, p.163. L’usage du présent appliqué à un passif duratif est révélateur de la fonction du document scénaristique, qui ne vise pas tant à ménager des effets de surprise qu’à transmettre des consignes (le terme « scène » est l’indice ici d’une fonction métadiscursive). Le spectateur, lui, ne comprend qu’à cet instant que Dick se trouvait à proximité et n’a rien perdu des propos qu’elle cautionne.

43 Dans le film, la même action est déplacée sur la relation du personnage au spectateur : vue de dos à travers la vitre et le rideau de la porte d’entrée de la villa, Mme Dalleray tourne la clé à deux reprises dans la serrure, scellant son éviction du récit.

maîtrisera pleinement son destin en s'imposant à elle-même la rupture. L'actrice, par le mélange d'assurance et d'impassibilité qu'elle sait dégager, mais aussi par la noblesse qui lui est « intrinsèquement » associée par les discours de la presse qui voit en elle la grande tragédienne, peut se permettre d'interpréter ce type de personnage dans une construction narrative qui ne favorise pourtant pas, à l'échelle du film, une adhésion maximale (même si le sacrifice final compris par le spectateur – grâce au seul jeu de l'actrice – et non par Phil assoit une identification provisoire au personnage). En tant que « pilier du cinéma français », Edwige Feuillère, élue « femme la plus distinguée de Paris » en 1952⁴⁴, bénéficie du piédestal que lui offre son image dans l'espace public.

L'épouse au volant

Dans *En cas de malheur*, c'est par contre désormais la « résistance muette » qui caractérise Feuillère-Viviane face à l'infidélité de son mari interprété par Jean Gabin, à propos duquel les notes de mise en scène soulignent de manière insistante la nécessité de le rajeunir à l'écran⁴⁵, tandis que les commentaires concernant l'actrice se bornent à préciser le luxe de ses tenues vestimentaires⁴⁶, indices de l'obstination de ce personnage ambitieux à conserver son rang social. Parmi ces mêmes notes manuscrites, on trouve une réplique intitulée « Décalage Gobillot-Viviane » qui sera intégrée à la continuité dialoguée définitive, et dont on peut estimer qu'ainsi isolée parmi des notes d'intention elle a été jugée emblématique de la relation entre les époux :

Gobillot : « Moi, je te dis tout ».

Viviane : « Moi aussi, je te dis tout ».

Gobillot : « Oui, mais toi, tu n'as plus rien à me cacher ».

Incarnant un personnage situé dans une position de supériorité par rapport à sa femme, Gabin est sans nul doute celui des interprètes « vieillissants » que l'on s'évertue à mettre en valeur au détriment de Feuillère ; lors de la première projection du film à Monte-Carlo faisant suite au festival de Venise, un journaliste local ne manquera d'ailleurs pas d'écrire à propos de Feuillère qu'elle est « remarquable d'abnégation, et pourtant photographiée de façon désavantageuse »⁴⁷. Cette remarque, qui entretient sans doute involontairement une ambiguïté quant à la personne jugée « remarquable » en raison de son dévouement (l'épithète semble se rapporter autant à l'actrice qu'à son personnage), montre que le constat d'Aurenche à propos des privilèges accordés à Feuillère par les chefs opérateurs de l'époque n'ont plus cours dans un film réalisé en 1957, alors que la comédienne fait face à Brigitte Bardot.

La séquence emblématique de l'abnégation de Viviane est celle, « remarquable » elle aussi en ce qu'elle représente l'unique moment du film à être focalisé affectivement sur l'épouse de l'avocat Gobillot, qui se déroule à l'issue du procès (éclidé dans le récit filmique), lorsque

44 D'après Gwénaëlle Le Gras, « Edwige Feuillère dans le star-système français des années d'après-guerre ».

45 On trouve en effet : « Nécessité de rajeunir Gabin, essentiel ; cheveux noirs » (20 mai 1957) ; le document manuscrit se termine par la note : « Gabin s'habille : fatigue, tout de même » (99/8 A4.1). Et sur une feuille datée du 31 mai 1957 : « Note très importante : pour ce film, il faut rajeunir Gabin, qu'il retrouve sa jeunesse, qu'il se marre, comme dans *La Traversée [de Paris]*, qu'il redevienne léger. »

46 « Viviane très bien habillée, bijoux, vison » (*idem*).

47 *Journal de Monte-Carlo*, 8.09.1958, p. 3 [103/2 A.6.1].

Viviane conduit elle-même en voiture son époux jusqu'à la porte du meublé qu'il a loué pour sa cliente dont il espère secrètement qu'elle devienne son amante. Cette scène dans l'habitacle d'un véhicule fait suite à une discussion au café qui constitue une transposition sous forme dialogique de phrases figurant dans le roman à la première personne. De la sorte, Viviane, aucunement dupe de la liaison qui est en train de se nouer entre la jeune Yvette et son mari, est présentée comme si elle saisissait mieux les motivations de ce dernier que lui-même⁴⁸. Comme dans le roman de Simenon, la Viviane d'*En cas de malheur* prend le volant et force son mari à reconnaître son envie irrésistible de « [s]e précipiter, dès la première nuit, pour réclamer [s]a récompense » auprès de la jeune fille dont il a obtenu l'acquiescement. Ce passage est toutefois particulièrement mis en exergue dans le film comme un moment de bravoure reposant en grande partie sur le jeu de Feuillère, qui connote, sous la froide distante du désabusement, une déception profonde à l'égard de son mari qu'elle met à l'épreuve et dont elle constate l'absence de dignité. Jean Aurenche prend la peine de mentionner cette séquence en particulier comme si elle ne figurait pas dans le roman de Simenon mais avait été une invention des scénaristes :

« L'épisode où Edwige Feuillère, par amour pour Gabin, va jusqu'à le conduire chez sa maîtresse et l'attend dans sa voiture, m'a été inspiré par un metteur en scène avec qui nous avons travaillé et que sa femme emmenait chez les putes, attendant qu'il ait fini »⁴⁹.

Ce regard rétrospectif porté sur la scène d'*En cas de malheur*, mêlant fiction et réalité (les personnages s'y confondent avec les acteurs et l'anecdote réelle avec le récit du film, puisque Viviane n'attend pas son mari mais le quitte en faisant crisser les pneus), témoigne du statut particulier conféré à ce passage. Il en va de même sous la plume d'Autant-Lara à l'époque où le film est en chantier : une note manuscrite dans laquelle le cinéaste précise qu'il est indispensable « d'éviter le théâtre » mentionne l'exemple de cette scène en spécifiant qu'elle doit être tournée comme une scène muette⁵⁰. Le jeu d'Edwige Feuillère, avec ses « regards qui en disent long » (comme disait Truffaut), fait le reste...

Le rôle de cette femme réaliste qui refuse de taire ce qui la fait souffrir et use de l'ironie pour rendre compte du comportement masculin correspond fort bien aux traits que nous avons relevés ailleurs dans le jeu de Feuillère et qui modèlent les contours psychologiques de Denise Gobillot – le personnage équivalent du roman n'est doté ni d'une même lucidité (et encore moins d'une capacité à verbaliser ce que son expérience lui permet de déceler avec acuité) ni d'une telle souveraineté par rapport à la bassesse de son conjoint puisque le récit y est conduit par André, qui ne manque pas de se poser en victime –, et fait écho à la dernière rencontre de la Dame en blanc avec Phil dans *Le Blé en herbe*, situation mélodramatique où son personnage renonce à son bonheur au profit de celui de Phil – tandis que dans *Adorables créatures* également, la riche philanthrope se résigne à congédier son jeune amant, certaine que leur relation est sans avenir. Dans chacun de ces cas, l'homme apparaît comme une figure puérile, incapable de comprendre ce qui est véritablement en jeu ; à ce titre, la supériorité « cognitive » du personnage auquel Feuillère donne corps et prête sa voix font de lui un canal

48 Le dialogue du film reprend avec précision le passage où l'avocat s'explique en disant « Pourtant, je ne l'ai pas fait exprès », certains constats qu'il émet à propos de lui-même passant dans la bouche de Viviane (p. 47).

49 Jean Aurenche, *La Suite à l'écran*, p. 167.

50 99/8 A4.1

privilegié du discours transmis par le film, quitte à ce que cette fonction commentative déplace le personnage dans les marges de l'action. En dépit d'importantes différences entre les récits proposés par ces productions des années 1950, Feuillère incarne des figures fort similaires : elle y est une femme d'expérience dont le passé demeure énigmatique et qui, désabusée, a l'intelligence de ne pas se leurrer elle-même et de comprendre qu'elle n'est aimée qu'à la place d'une autre contre laquelle il serait vain et dégradant de lutter. Si ces personnages conservent en toutes circonstances une grandeur et une causticité qui les distinguent du conventionnalisme étroit de l'épouse incarnée par Madeleine Renaud dans *Remorques* (Jean Grémillon, 1941)⁵¹ –, ils n'en sont pas moins tout aussi prisonniers d'une logique sacrificielle. La présence d'une vedette comme Feuillère a toutefois des implications sur le régime d'identification affective du spectateur : bien que ses personnages ne soient pas à proprement parler « focaux » sur le plan narratif, leur sourde résignation est représentée avec l'intention de susciter l'empathie du spectateur et de la spectatrice. « Bourgeoise » certes, mais aucunement « petite » (pour reprendre la formule de Doniol-Valcroze)⁵² : Feuillère incarne à cet âge des femmes qui pensent, regagnant ainsi par l'esprit une supériorité pourtant niée par des récits sous-tendu par les impératifs du patriarcat.

51 Madeleine Renaud y donne la réplique à l'acteur de *En cas de malheur*, Jean Gabin. Noël Burch et Geneviève Sellier ont bien montré combien ce portrait de femme était totalement mis au service d'une représentation patriarcale de la masculinité (nuancée grâce au personnage interprété par Michèle Morgan) dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996, pp. 80-84. Dans l'introduction de ce volume, Michelle Perrot signifie le statut particulier de Feuillère en termes d'incidences de son image de star sur les personnages qu'elle incarne : « Les actrices ont-elles été réduites à jouer les rôles qu'on leur destinait ? Ont-elles eu la possibilité d'imposer leur marque à leur personnage, de l'infléchir [...] comme le tentèrent Madeleine Robinson, Françoise Arnoul, Danielle Darrieux, ou Edwige Feuillère, souveraine solitaire de la scène et de l'écran ? » (p. 8). Les auteurs montrent à travers plusieurs films le statut particulier des personnages joués par Feuillère au cours des années 1940, femmes fortes que le récit remet à l'ordre.

52 « L'héroïne moyenne du cinéma français (d'une certaine qualité) de 1945 à 1953 est une jeune femme d'environ 25 ans, bourgeoise [...]. Nous pouvons simplifier sans trahir, à condition toutefois d'ajouter à "bourgeoise" un adjectif : "petite". [...] Le portrait de la bourgeoise à l'écran n'en retient le plus souvent que les plus petits aspects, ses manies plutôt que ses coutumes, son caquetage plus que sa pensée » (Jacques Doniol-Valcroze, « Déshabillage d'une petite bourgeoise sentimentale », p. 12). Précisons que parmi les portraits (photographiques) qui font écho à ce texte sur la page de droite, Edwige Feuillère apparaît en premier.