

Le flash-back, pierre de touche des scénarios de la « Qualité française » ? Étude génétique d'*En cas de malheur* (1957-1958)

Alain Boillat

On se trompe souvent sur la valeur cinématographique de tel ou tel roman : il a fallu une demi-douzaine de films pour s'apercevoir qu'un auteur comme Georges Simenon n'était pas aussi facile à adapter qu'on le croyait¹.

Une virtuosité scénaristique revendiquée

Dans un article de 1958 intitulé « L'adaptation littéraire au cinéma », François Truffaut réitérait les arguments aiguisés depuis sa célèbre diatribe de 1954 à l'encontre de la démarche conduite par le duo de scénaristes-adaptateurs Jean Aurenche et Pierre Bost² et jugée emblématique d'une « Tradition de la Qualité » à laquelle il entendait s'opposer, dans une entreprise de construction de son positionnement de critique et de futur cinéaste. Il fait à cette occasion référence à un film de Claude Autant-Lara qu'il disqualifie en ces termes :

La pire adaptation d'Aurenche et Bost est celle du *Diable au corps*. [...] Dans leur adaptation, Aurenche et Bost vont sans cesse sacrifier la poésie au pittoresque : morcelant le récit chronologique de Radiguet, ils nous imposeront, entre plusieurs retours en arrière, un grotesque enterrement, celui de Marthe que, par raffinement vicieux, ils feront coïncider avec le fameux 11 novembre de l'armistice³ !

Truffaut avait déjà reproché aux deux scénaristes d'avoir abusivement soumis le roman de Raymond Radiguet aux impératifs d'un discours antimilitariste qu'il sait cher au réalisateur (même s'il préfère blâmer les « littérateurs » qui interviennent au stade de l'écriture) en recourant à des formes « d'équivalences » qu'il estimait contraire à l'esprit de l'œuvre originelle⁴. On peut dès lors se demander si les « retours en arrière » évoqués à propos du *Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947), film caractérisé par un récit structuré autour d'une alternance entre un récit principal situé dans un passé proche et une situation-cadre mettant en scène dans le présent un personnage (François, interprété par Gérard Philipe) à l'attitude pensive, ne seraient pas également à compter parmi les « techniques » de certains scénaristes de l'époque. Le premier glissement dans le passé s'opère dans le film d'Autant-Lara lorsque l'image de Marthe (Micheline Presle) se substitue, en surimpression et avec une netteté progressive, au reflet de François dans la glace, tandis que le tintement des cloches ralentit pour signifier une perception subjective de la temporalité (*fig. 1-4*). Il s'agit là d'un

¹ André Bazin, « À propos de L'Espoir ou du style au cinéma », *Esprit* (1945), repris dans *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, Paris, UGE, 1975, p. 185.

² François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 15-29.

³ F. Truffaut, « L'adaptation littéraire au cinéma », *La Revue des lettres modernes* (été 1958), repris dans *Le Plaisir des yeux*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1987, p. 258.

⁴ F. Truffaut, « Une certaine tendance... », p. 19.

mode de transition devenu depuis lors usuel au cinéma, mais il est à noter que le roman de Radiguet ne présente quant à lui pas ce type d'agencement temporel. De telles « infidélités » au roman contribuent donc à mettre en lumière l'originalité de l'adaptation.

Au-delà de ce seul exemple célèbre, force est de constater qu'Aurenche et Bost témoignent d'« une certaine tendance » à privilégier l'insertion de flash-backs dont, pourtant, les œuvres romanesques adaptées sont exemptes. *Le Diable au corps* exhibe de manière ostensible ce procédé, tant sur le plan visuel que sonore ; il est vrai que pour ce film, ils vont jusqu'à intégrer, dans la séquence du diner d'adieu entre François et Marthe qui répète en une inversion chiasmatisque le repas du début du film, un dialogue que l'on pourrait qualifier de « méta-scénaristique », les amants imaginant tour à tour – comme au sein d'un tandem de scénaristes qui énumèrent des alternatives narratives – la manière dont pourrait être relatée leur première rencontre et se terminer leur histoire d'amour dans le roman que François dit vouloir écrire à propos d'eux deux sur un mode rétrospectif et romanesque (*fig. 5*)⁵. Ce segment du récit inventé pour le film en référence au statut partiellement autobiographique de l'œuvre de Radiguet est motivé par le fait que le couple s'accorde momentanément une parenthèse ludique en ce lourd instant de la séparation, comme les scénaristes l'offrent au spectateur dans un geste complice d'auto-désignation (variantes de leur propre récit) tout en occultant leur pratique (par l'intégration du projet d'écriture à la diégèse fictionnelle).

Ayant grandement contribué à assoir la renommée d'Autant-Lara et de ses deux scénaristes, *Le Diable au corps* se veut exemplaire en termes de professionnalisme grâce au soin qui a été apporté à son élaboration à tous les niveaux (il s'agit notamment de la première collaboration du réalisateur avec Max Douy, qui deviendra son décorateur attitré), y compris celui de la technique narrative ; il ne fait pas de doute que le marquage énonciatif instauré par les retours en arrière participe d'une intention de faire preuve, à cet égard aussi, d'une grande maîtrise. La structure en flash-back n'y endosse pourtant pas seulement un rôle ornemental, elle renforce également sur le plan rhétorique le discours antimilitariste du film (les retours au présent se substituant à une transposition pure et simple de l'intrigue pendant la Seconde Guerre mondiale⁶), ainsi que l'ont noté Freddy Buache dans sa monographie consacrée à

⁵ Découpage technique annoté, n.d., p. 171-172 [88/5 A4.2]. Toutes les cotes d'archives citées entre crochets proviennent du fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse à Penthaz.

⁶ Autant-Lara avait bien conscience de l'impossibilité d'une telle actualisation. Il déclarait ainsi dans la presse : « J'ai vraiment atteint la limite. Il eût été absolument impossible de placer en 1940 une aventure analogue » (*Une semaine à Paris*, 20.09.1947, cité par Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Nouveau Monde, 2015, p. 133). Même si le retour en arrière ne s'origine pas dans les années 1940, le procédé participe d'une stratification des périodes qui confine dans *Le Diable au corps* à la confusion : à la sortie du film, l'auteur d'un article observait que « le caractère de François demeure par bien des traits plus proche de notre époque que de celle de 1918 » (J.Y., « Le Diable au corps », *Télé-ciné*, n°1, novembre 1947, n.p.).

Autant-Lara⁷ et, peu après la sortie du film, Jean Prat dans une fiche filmographique de l'IDHEC qu'il commençait en ces termes :

Toute adaptation appelle la comparaison avec l'œuvre adaptée [...]. Jamais sans doute pareil exercice n'aura été aussi fructueux qu'appliqué au *Diable au corps*. Et la confrontation du livre et du film, tous deux parfaits, va nous permettre de dégager les lois de l'adaptation cinématographique⁸.

Bien qu'à l'évidence les romanciers procèdent eux aussi à des retours en arrière et n'ont pas attendu l'existence du cinéma pour utiliser cette technique narrative⁹, nous faisons l'hypothèse que, dans la France d'après-guerre notamment marquée par le retour des productions hollywoodiennes sur les écrans après les années d'Occupation¹⁰ – et en particulier par la découverte de films qualifiés de « noirs » et envisagés dans l'espace de la réception en fonction d'une filiation avec un pan de la production française des années trente¹¹ –, le flash-back (pour reprendre cet anglicisme qui s'est d'ailleurs largement imposé par la suite, même si une étude des usages terminologiques dans les discours francophones, notamment à

⁷ « L'antithèse "joie de la foule-tristesse du cortège d'enterrement" peut sembler simpliste ; mais le film, par la suite, grâce au retour en arrière, élargit cette signification première et lui confère une amertume sans rapport avec les émois débilissants que procurent les fictions démagogiquement larmoyantes. Car la population, face à ce jeune homme intérieurement blessé, paraît oublier, déjà, les horreurs que le pays vient de traverser [...] » (Freddy Buache, *Claude Autant-Lara*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 41).

⁸ Jean Prat, Fiche filmographique n°11, « Le Diable au corps », IDHEC, env. 1947, p. 7-8. Nos remerciements à Sylvain Portmann pour cette référence. Le terme qui nous intéresse ici est utilisé entre guillemets, et défini de manière fortement restrictive (les caractéristiques de son application dans le film d'Autant-Lara étant érigées en principes généraux) : « Le récit utilise le procédé du "flash-back", c'est-à-dire l'alternance du passé et du présent par l'évocation d'événements qui sont supposés revivre dans la mémoire d'un personnage. Dans *Le Diable au corps*, ce procédé est employé avec beaucoup de naturel, car il imite le rythme de la pensée » (*ibid.*, p. 8). Notons qu'à aucun moment de l'analyse ne sont mentionnés les scénaristes Aurenche et Bost, même lorsqu'il est question de la structure narrative du film.

⁹ Dans le sillage de Gérard Genette, ce type d'« anachronies » est qualifié dans le champ de la critique littéraire d'« analepse ». Nous recourons dans la suite du présent article à certaines notions proposées par Genette dans *Figures III* (Paris, Seuil, 1972).

¹⁰ Dans un texte de 1947 qui constitue l'un des premiers essais théoriques proposant une comparaison entre roman et film en termes de narration, Albert Laffay notait l'importance pour sa réflexion de la découverte de films comme *Qu'elle était verte ma vallée*, *Citizen Kane* ou *Assurance sur la mort* (« Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, n° 21, juin 1947, p. 1592), films qui ont en commun de recourir à une structure en flash-back (même si Laffay s'intéresse avant tout à la manifestation verbale d'un narrateur qui est corrélative de ce traitement de la temporalité. Voir la discussion que nous proposons du texte de Laffay dans Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, p. 323-328).

¹¹ De *Detour* (1945) à *Sunset Boulevard* (1950) en passant par *Out of the past* (1947), le genre du film noir présente un recours fréquent aux voix *over* et au flash-back qui traduisent, sur le mode de l'introspection, la fatalité pesant sur le parcours de héros meurtris ayant commis des actes irréparables, comme l'ont souligné plusieurs spécialistes du genre (J.P. Telotte, *Voices in the Dark: the Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana/Champaign, University of Illinois Press, 1989, p. 12-16 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir. Histoire d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS, 2012, notamment p. 254-257). Or le film « noir », pour reprendre cette appellation qui (ré)apparaît sous la plume des critiques français Nino Frank et Jean-Pierre Chartier en 1946, s'inscrit, comme l'a montré Thomas Pillard (« Une histoire oubliée : la genèse française du terme "film noir" dans les années 1930 et ses implications internationales », *Transatlantica*, vol. I, 2012 [en ligne]), dans la généalogie de productions de l'Hexagone tels que certains films de la fin des années 1930. Un film-clé à ce titre est *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939) scénarisé par Viot et dialogué par Prévert, dont on verra que la structure en flash-back a été reçue comme une nouveauté, et qui a précisément donné lieu à un remake hollywoodien typiquement « noir » sorti en 1947, *A Long Night* d'Anatol Litvak.

l'époque qui nous concerne ici, reste à mener) tend à être considéré comme un procédé spécifiquement cinématographique. Cette conception semble avoir conduit les scénaristes non seulement à s'en servir dans leur travail – majoritairement basé sur des adaptations – en vue d'établir certaines « équivalences » avec le récit romanesque (l'enchâssement audiovisuel palliant l'absence de temps verbaux dans un médium chevillé au présent de l'image)¹², mais également, à une époque où ils bénéficient d'une reconnaissance considérable¹³, à valoriser leur propre pratique, la complexité supposément associée à une telle organisation temporelle permettant d'afficher dans le film une certaine virtuosité d'écriture (de même que, sur un autre aspect de l'écriture scénaristique, les répliques au style enlevé mettent en valeur la participation du dialoguiste).

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le Flash-back*, Yannick Mouren légitime l'intérêt de son objet d'étude en reprenant à son compte nombre d'éléments qui participent confusément, sur le mode d'un impensé, à la valorisation du recours au procédé du retour en arrière dans le champ du cinéma :

[Au cinéma], toutes [l]es scènes se passent, comme au théâtre, dans un perpétuel présent imperfectif. C'est lorsque le cinéma a dépassé, en quelque sorte, son origine théâtrale qu'il a été à même de produire des images se déplaçant sur l'axe du temps, et donc de concurrencer les aptitudes narratives du roman. Pourtant, [...] le saut dans le passé au cinéma diffère fortement du retour en arrière en littérature. C'est une figure difficile à manier, peut-on dire, mais qui, dans ses faiblesses mêmes, lui est spécifique. [Le cinéma] a eu largement recours à un procédé narratif qui ne lui appartenait pas en propre, mais qui était différent dans son traitement et avait l'avantage d'être quasiment absent au théâtre, le flash-back. C'est en cultivant sa différence qu'il s'est fait admettre parmi les arts narratifs¹⁴.

Basée sur une vision linéaire de l'histoire du cinéma qui rend difficile la prise en compte d'une bande comme l'*Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901), cette explication suppose un rôle décisif du flash-back dans le processus d'autonomisation médiatique et de légitimation artistique du « septième art ». Il n'est pas le lieu ici de discuter plus avant cette affirmation (il s'agirait notamment de la nuancer en examinant les potentialités de traitement de la temporalité dont dispose le récit scénique), mais d'en prendre acte comme l'une des manifestations d'un discours largement répandu qui éclaire selon nous la fréquence du recours

¹² Jean Châteauvert a examiné les implications théoriques de l'enchâssement narratif au cinéma en mettant l'accent sur la discussion de ce qu'il considère comme un paradoxe, soit le fait que l'on « attribue un segment de film tel un *flash-back* à un personnage tout en soulignant que sa responsabilité effective est circonscrite à son seul récit verbal – la responsabilité de l'image revenant au narrateur fondamental » (*Des Mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit blanche/Méridiens Klincksieck, 1996, p. 21). Dans la présente étude, nous ne nous cantonnerons pas aux cas de glissements d'une énonciation verbale à un récit audiovisuel (où la voix de l'instance narrative, dès lors, devient *over*), en l'occurrence plutôt rares dans le cinéma français des années 1940-1950, à l'exception notable de certains films de Max Ophüls auxquels d'ailleurs se réfère Châteauvert (on peut y ajouter *Lola Montès*, 1955, que nous abordons à cet égard dans *Du bonimenteur...*, *op. cit.*, p. 254-262).

¹³ Voir notre introduction au présent volume.

¹⁴ Yannick Mouren, *Le Flash-back*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 2.

au flash-back dans les films de la « Qualité française », ou du moins au niveau des scénarios conçus à cette époque puisque, comme nous le verrons, cette ambition narrative n'a parfois pas survécu au-delà du stade de l'écriture.

Introduire un flash-back permet, pour reprendre les termes de Mouren, de « concurrencer » le roman sur son propre terrain, et constitue en tant que « figure difficile à manier » un défi que les scénaristes se plaisent à relever (tout en souhaitant se l'imposer). Les enchâssements, ainsi qu'en témoigne le film *La Fête à Henriette* (Julien Duvivier, 1952) qui les multiplie à l'envi tout en prônant, grâce à l'évacuation de la figure du réalisateur¹⁵, le modèle d'un auteur-scénariste « tir[ant] chaque ficelle¹⁶ », inscrivent en creux (ou même explicitement dans le film de Duvivier) une forme de présent de l'écriture, c'est-à-dire d'une origine et donc d'une genèse, qui se détache d'un passé rapporté à la fois aux événements narrés et, le cas échéant, à l'œuvre littéraire adaptée. Le seuil médiatique franchi au cours du processus d'adaptation par les auteurs se voit en quelque sorte transposé vers la composante temporelle du monde diégétique. Le regard rétrospectif porté sur le passé du personnage se confond ainsi avec celui d'un spectateur qui aurait lu le roman adapté préalablement à la vision du film. Il nous paraît intéressant d'envisager ce processus non seulement en comparant roman et images animées, mais en prenant en compte ces autres sources scripturales que sont les scénarios.

Des adaptateurs adeptes du retour en arrière

Les collaborations de Jean Aurenche et Pierre Bost aux projets de Claude Autant-Lara témoignent d'un intérêt certain du duo pour des récits charpentés sur un principe de retour en arrière qui ne concerne pas seulement un segment spécifique, mais qui sous-tend l'ensemble du récit filmique en raison de l'amplitude importante de l'analepse. Nous avons montré ailleurs¹⁷ en quoi l'ajout d'un prologue suivi d'un flash-back dans *Le Rouge et le Noir* (1954) permet aux auteurs du film de souligner l'actualité du roman de Stendhal. En débutant par le discours tenu par Julien Sorel face à ses juges, *Le Rouge et le Noir* renoue avec l'un des types

¹⁵ Dans l'épilogue de *La Fête à Henriette*, l'acteur Michel Auclair, qui joue son propre rôle, déclare avoir déjà interprété le même personnage dans un film ressemblant en tous points au scénario qui vient de lui être lu par les deux auteurs (et qui a été audiovisualisé jusque-là sous la forme d'un « film dans le film »), si bien que l'étape du tournage est totalement occultée. L'inversion qui consiste à terminer le film sur un générique « inaugural » comprenant la mention des noms de vedettes conduit à une réduction du film à son seul stade de l'écriture, selon une conception qui correspond de manière littérale au reproche formulé par Truffaut à l'égard des représentants de la Tradition de la Qualité Aurenche et Bost : « Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait » (« Une certaine tendance... », *art. cit.*, p. 25).

¹⁶ Maxime Cornette, « *La Fête à Henriette*, un film à pile ou face », dans René Monnier et Anne Roche (dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Centre Gaston Bachelard, 2006, p. 133.

¹⁷ A. Boillat, « L'adaptation du *Rouge et le Noir* par Claude Autant-Lara (1954). Procès, processus, procédés », *Écrans*, n° 5, 2016, p. 135-169.

fréquents d'enchâssements narratifs, en l'occurrence la situation d'un procès nécessitant que les protagonistes reviennent sur les faits afin d'établir « la vérité¹⁸ ». Claude Autant-Lara entendait ainsi souligner l'actualité de la chronique stendhalienne en « présentifiant » la harangue de Julien, mais cette visée spécifique n'explique sans doute pas à elle seule l'usage du flash-back en tant que procédé structurant l'ensemble du discours filmique¹⁹, dans la mesure où l'on observe une pratique similaire dans d'autres projets d'Aurenche et Bost – et même, chez Autant-Lara, dans un film réalisé sans eux, *Le Bon Dieu sans confession*, (1953)²⁰. En effet, Jean Aurenche, assisté dans un premier temps de Maurice Blondeau, y recourt également dans une version initiale du synopsis du *Blé en herbe* adapté du roman homonyme de Colette qui, lui non plus, ne présente aucune analepse. Cette version du récit propose une alternance entre des scènes situées « à notre époque » et des événements qui se déroulent dans les années 1910. Les auteurs s'en expliquent dans une incise entre parenthèses dont le contenu est tout à fait emblématique du propos qui est le nôtre ici :

(Ce retour brusque dans le temps est un procédé que nous emploierons à de fréquentes reprises, chaque fois que les sentiments cachés que deux enfants, méfiants d'eux-mêmes, n'osaient s'exprimer franchement, sont devenus entre eux, plus tard, des choses dont ils s'entretiennent avec beaucoup de liberté. Grâce à ce procédé, nous éviterons le confident, personnage faux, et nous pourrons cependant apporter les mêmes clartés sur les sentiments que Colette a apportés dans son livre à l'aide de monologues intérieurs...) ²¹.

Dans ce commentaire très explicite sur leur activité d'écriture, Aurenche et Blondeau envisagent par conséquent les aller-retour entre les deux époques comme un « procédé » – il s'agit bien pour eux d'une question de *technique* narrative – permettant de donner de manière vraisemblable un accès à la psychologie des personnages, sur un mode équivalant à ce qu'ils

¹⁸ À l'exemple de *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960) ou, sur un mode plus métaphorique (dans la mesure où la justice n'intervient pas), dans *La Vérité sur Bébé Donge* (Henri Decoin, 1952) ou encore dans *La Minute de vérité* (Jean Delannoy, 1952). Ce dernier film a la particularité de jouer habilement sur le degré de subjectivité de certains flash-backs (voir le commentaire de François Jost, *L'Œil-caméra*, Lyon, PUL, 1987, p. 41-42).

¹⁹ Précisons que les analepses pratiquées dans le cinéma français des années 1940-1950 sont très majoritairement externes (elles ne reviennent pas sur une partie du récit qui aurait déjà été contée) et intégrées à un enchâssement qui englobe la plus grande partie du film, éventuellement fragmentée dans le cas d'aller-retour – à l'exception de l'ultime plan de *Casque d'or* (Jacques Becker, 1954) qui, à la suite d'un gros plan sur Marie (Simone Signoret) à la fenêtre, revient, au moment où l'amant de celle-ci est guillotiné sous ses yeux, sur la valse dans la ginguette qui a marqué leur première rencontre (d'une manière subjective puisque le couple est cette fois-ci seul sur la piste de danse). La configuration la plus fréquente correspond, dans la typologie de Yannick Mouren, au « flash-back externe complétif, continu et raccordant » (*op. cit.*, p. 21), que l'auteur illustre par *Le Crime de Monsieur Lange* (Jean Renoir, 1935). Nous sommes dans de tels cas loin de l'idée d'un « flash » mémoriel qui ressortit à la fulgurance, selon une esthétique que l'on trouve dans un film comme *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), qui contribuera à la populariser en France (à ce titre, le film de 1958 examiné ici se situe à la fin d'une période, même si les pratiques classiques ont été perpétuées jusqu'à aujourd'hui).

²⁰ Le scénario du *Bon Dieu sans confession* est attribué collectivement au réalisateur, à son épouse Ghislaine et à Roland Laudenbach.

²¹ « Le Blé en herbe. Inspiré du roman de Colette. Adaptation cinématographique de Jean Aurenche et Maurice Blondeau », n.d., n.p. [53/6 A4.1].

considèrent, avec un point de vue de scénaristes de cinéma, comme les « monologues intérieurs » de la romancière.

Quant à *L'Auberge rouge* (1951), réalisé à partir d'un scénario original pour lequel Jean Aurenche se serait souvenu d'un sordide fait divers de son Ardèche natale (démarche qui incite au flash-back)²², il en alla guère autrement, puisque plusieurs versions initiales du scénario font débiter l'histoire, d'abord intitulée « Auberge de Peyrabeille », par la présentation d'un « musée du crime », reconstitution du lieu où s'est passée l'histoire²³. Or, pour ce qui est du *Blé en herbe* et de *L'Auberge rouge* (comme d'*En cas de malheur* que nous examinerons ici), le flash-back prévu à un stade initial – comme s'il allait de soi d'opter pour ce procédé, de manière en quelque sorte instinctive – sera abandonné ultérieurement au cours de la genèse du film.

Ce goût pour une rupture de la linéarité n'est pas seulement à verser au compte de la supposée « méthode Aurenchébost » et n'est d'ailleurs pas propre à la période considérée. Ce n'est toutefois pas un hasard si les deux scénaristes, et en particulier Jean Aurenche auquel semble incomber en priorité le développement du récit²⁴, prévoient précisément d'ajouter une structure en flash-back dans des cas d'adaptation d'écrivains reconnus comme Stendhal, Radiguet et Colette – ou encore Gide pour *La Symphonie pastorale* (Jean Delannoy, 1946)²⁵, tandis qu'ils procèdent de manière linéaire lorsqu'il s'agit de romans caractérisés par un ton de comédie et signés par des auteurs moins prestigieux tels que Gyp (*Le Mariage de Chiffon*,

²² Jean Aurenche, *La Suite à l'écran. Entretiens avec Anne et Alain Riou*, Lyon/Arles, Actes Sud/Institut Lumière, 1993, p. 154. Voir l'introduction du présent volume.

²³ Nos remerciements à Sarah Leahy pour nous avoir rendu attentif à ces versions. Dans un « argument » non daté de 13 pages, le flash-back est sous-entendu ainsi : « Mais ce n'est pas l'histoire de ce jeune magistrat qui nous intéresse. Mathilde, c'est le nom de la jeune fille, ne l'avait pas encore rencontré. Non. Son premier amour causa la perte de sa famille. Elle s'éprit d'un garçon naïf qui se rendait au couvent pour s'y faire moine. Un père capucin le conduisait », p. 3 [43/3 A.3]. Dans une autre version, le chanteur de complainte est un personnage de la diégèse qui pointe des images figurées sur des toiles, au moment de la condamnation à mort de la famille de l'aubergiste ; le flash-back n'est pas non plus mentionné de manière explicite : « Ce tableau devient l'auberge elle-même, une nuit d'hiver », p. 12 [43/12 A4.1].

²⁴ Ainsi lit-on dans l'un des entretiens de Jean Aurenche : « En règle générale, nous élaborons le scénario ensemble puis je le développais et la part de Bost était prépondérante dans le dialogue, sauf pour quelques films comme *La Traversée de Paris* » (J. Aurenche, *La Suite à l'écran*, op. cit., p. 90). Adrien Gaillard et Julien Meyer ont toutefois montré à propos de *Douce* (Claude Autant-Lara, 1942) qu'il est fort difficile d'opérer une stricte division du travail dans des genèses qui convoquent autant des échanges oraux collectifs qui ne laissent pas nécessairement de traces, que de la rédaction (Adrien Gaillard et Julien Meyer, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 99).

²⁵ Le succès critique de *La Symphonie pastorale* – le film obtient le Grand Prix du film français au Festival de Cannes – a sans nul doute contribué à promouvoir les projets d'adaptations littéraires et plus généralement le travail au niveau de l'écriture (*du film et dans le film*, puisque le film est ponctué de gros plans sur la main du pasteur rédigeant son journal).

1942) ou Michel Davet (*Douce*, 1943)²⁶, romancières qui écrivent sous un pseudonyme. Dans de tels cas où le film renvoie à une œuvre antérieure, le flash-back met le récit originel à distance et souligne la présence d'une énonciation proprement filmique. Sacha Guitry fut coutumier du procédé, notamment dans ses réappropriations personnelles de la grande histoire²⁷. André Gide lui-même, passant du statut d'écrivain à celui de scénariste en adaptant sa propre œuvre *Isabelle*, a également jugé utile d'ajouter un flash-back dans la version filmique de son récit²⁸.

Flash-back sur les années 1930

Alors que le cinéma français auteurisé des années 1920, dans le contexte des discours de valorisation d'une certaine discontinuité du montage (règne du « flash »), recourait volontiers à l'enchâssement (notamment dans *L'Auberge rouge* de Jean Epstein, 1923, ou dans *Les Deux timides* de René Clair, 1928), la généralisation du parlant imposera durant une première décennie²⁹ le primat d'un synchronisme vocalabial peu favorable aux anachronies ou changements de niveau énonciatif. C'est pourquoi lorsque *Le Jour se lève* sort en 1939, les distributeurs firent précéder le générique d'un carton d'avertissement spécifiant que l'homme reclus dans sa chambre « évoque les circonstances qui ont fait de lui un meurtrier », ce qui explicite précocement la situation dans la mesure où le personnage de François (Jean Gabin) ne verbalise aucunement ses souvenirs dont on suppose qu'ils « défilent » dans son for intérieur (même si cette verbalisation fut à l'époque concrétisée par l'ajout d'une phrase *over* de transition qui retentit au moment où s'amorce le premier flash-back)³⁰.

Yannick Mouren³¹ fait mention du statut particulier de ce film scénarisé par Jacques Viot et Jacques Prévert et avance l'argument de « l'incompréhension du public de l'époque » (c'est-à-dire des années 1940) en s'appuyant sur le commentaire de la fiche réalisée en 1948 à propos du film par André Bazin à la suite de nombreuses projections de cinéclub qu'il avait

²⁶ En ce qui concerne *Occupe-toi d'Amélie !* (1949) adapté de Feydeau, une forme d'enchâssement est utilisée qui n'a toutefois pas valeur de retour en arrière. Voir à propos de ce film l'article de Jeanne Rohner dans le présent volume.

²⁷ Notamment dans *Les Perles de la couronne* (1937), *Remontons les Champs-Élysées* (1938), *Si Versailles m'était conté* (1954) ou *Si Paris nous était conté* (1956).

²⁸ Voir à ce propos l'article de Pierre Mathieu dans le présent volume.

²⁹ Cela n'interdit pas quelques infractions exceptionnelles à ce principe que nous avons examinées dans le film *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1937) (voir *Du bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*, p. 165-196) et dans certaines séquences d'ouverture de films de la première moitié des années 1930 (« Au commencement était le Verbe : perpétuation de l'oralité du "muet" dans quelques incipit filmiques des premières années du parlant », *Cinémas*, vol. XX, n° 1, hiver 2009, p. 113-131).

³⁰ Ce bref monologue, aujourd'hui absent dans les copies du film qui sont diffusées, se réduit à l'énoncé suivant : « et cependant, hier encore, souviens-toi... ».

³¹ Y. Mouren, *Le Flash-back*, *op. cit.*, p. 126-127.

animées. Or Bazin entend en fait l'inverse lorsqu'il dit à propos de la compréhension par le public de l'organisation de la temporalité dans *Le Jour se lève* que « quelques spectateurs seulement auront compris avec un peu de retard³² » ; s'il modalise ainsi sa conjecture basée sur son expérience d'animateur, c'est parce que, comme il le dit précédemment à propos du flash-back, « ce procédé [...] maintenant n'est plus très rare au cinéma (grande vogue de films américains qui commencent par la fin)³³. » Sa remarque témoigne de l'influence des films hollywoodiens découverts en France dans l'immédiat après-guerre (concurrence contre laquelle, précisément, les auteurs d'un film comme *Le Diable au corps* entendaient lutter)³⁴, mais aussi du statut quasi paradigmatique acquis par le film de Carné en France lorsqu'il est question du flash-back³⁵.

Il n'en demeure pas moins que, dans la production cinématographique française des années 1940, le flash-back (et plus généralement l'enchâssement narratif) n'est pas (ou plus) un procédé usuel : il est à (re)découvrir, dans un mouvement de répétition similaire et parallèle à la démarche réitérée de légitimation artistique du cinéma³⁶. L'ambition narrative des adaptations cinématographiques et la reconnaissance du statut d'auteur des scénaristes constitueront des facteurs de promotion de ce procédé, avant que d'autres paramètres n'en viennent à prédominer à partir de l'élaboration discursive du paradigme « Nouvelle Vague ».

De Simenon à Autant-Lara : un récit (filmique) linéaire

Sorti en 1958, peu avant que le public ne s'apprête à découvrir les longs métrages de Chabrol, Truffaut ou Godard, le film *En cas de malheur* dont nous proposons d'examiner quelques variantes scénaristiques à titre d'étude de cas présente l'intérêt de constituer une illustration relativement tardive de la « Tradition de la Qualité » : si la présence de Brigitte Bardot tend à rapprocher *En cas de malheur* d'autres réalisations associées à une nouvelle

³² A. Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague (1945-1958)*, Paris, Édition de l'Etoile, 1983 [1948], p. 56.

³³ *Ibid.*, p. 54. Bazin cite l'exemple des films *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944) et *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) – les deux derniers étant usuellement considérés comme des œuvres emblématiques du film noir.

³⁴ Voir à ce propos l'article de Sarah Leahy dans le présent volume.

³⁵ Ainsi lit-on en 1947, au moment de la sortie de l'adaptation du roman de Radiguet : « Ces retours ne sont pas ramenés aussi habilement qu'ils l'étaient naguère dans *Le Jour se lève* de Marcel Carné, auquel on songe volontiers en voyant *Le Diable au corps*. » (J.Y., « Le Diable au corps », *Télé-ciné*, n°1, novembre 1947, n.p.). Le film de Carné est invariablement cité lorsqu'il est question de flash-back dans la réception d'un film. À la sortie du film *Un seul amour* de Pierre Blanchard en 1943, André Bazin écrit : « Une telle anecdote [...] paraissait un peu mince pour un film tout entier. Aussi Bernard Zimmer a-t-il recouru au procédé "du retour en arrière", procédé qui nous valut l'admirable *Jour se lève* de Marcel Carné, mais aussi *Marie-Martine* d'Albert Valentin et *Le Secret de Madame Clapain* d'André Berthomieu, pour ne pas remonter plus haut ! » (*L'Echo des Etudiants*, 4 décembre 1943, repris dans *Le Cinéma de l'Occupation...*, *op. cit.*, p. 67).

³⁶ Philippe Mary commente cette « régression symbolique » du médium à partir des débuts du parlant jusqu'aux années 1950 (*La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006, p. 20-21).

génération de réalisateurs, la facture visuelle et narrative du film est emblématique d'un certain classicisme et s'inscrit à plusieurs titres dans la filiation des « films noirs français³⁷. » On peut citer notamment le fait qu'*En cas de malheur* est adapté d'un ouvrage de Georges Simenon, romancier célèbre pour ses intrigues policières, qu'il comprend plusieurs séquences nocturnes filmées en un noir et blanc contrasté et que l'issue de son récit correspond à la mort violente de l'héroïne.

La présence, dans le rôle principal masculin de l'avocat Gobillot, de Jean Gabin, acteur vieillissant qui doit en partie son retour dans les années 1950 à l'interprétation du héros de *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954)³⁸ et qui joue au cours de la décennie dans plusieurs autres adaptations de Simenon³⁹, n'est pas sans incidences sur le ton du film d'Autant-Lara, puisque le comédien emporte avec lui à la fois quelque chose de ses rôles des années 1930 (notamment dans *Le Jour se lève*) et de ses apparitions plus contemporaines dans des intrigues mélodramatiques (en particulier *Voici venu le temps des assassins*, Julien Duvivier, 1956). La sereine impassibilité qui constitue l'un des traits de sa persona est souvent exploitée pour dépeindre la dissimulation d'un passé enfoui et susceptible d'être révélé par un flash-back – fût-il bref, comme dans le cas de l'énigmatique gangster de *Miroir* (Raymond Lamy, 1947). Au vu de certaines parentés d'*En cas de malheur* avec le genre du « noir », il n'aurait pas été surprenant que son récit procède à des retours en arrière. Il n'en est pourtant rien : l'histoire y est contée de manière parfaitement linéaire.

Les scénaristes Aurenche et Bost ont repris les principaux éléments de l'intrigue du roman homonyme de Georges Simenon tout en la resserrant sur la relation entre l'avocat André Gobillot et Yvette (Brigitte Bardot), jeune délinquante qui a commis un cambriolage et use de ses charmes pour obtenir d'être défendue par cet homme du barreau réputé pour obtenir l'acquittement de clients coupables. L'évolution de leurs rapports – ainsi que la transformation progressive d'Yvette, qui passe de la prostitution à l'ambition d'une existence bourgeoise⁴⁰ – trace dans le film, jusqu'à l'issue fatale, une courbe linéaire, tandis que le récit

³⁷ À propos de cette filiation, voir Thomas Pillard, dans *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre 1946-1960*, Paris, Joseph K., 2015.

³⁸ Le film de Becker ne propose pas à proprement parler de flash-back, mais un monologue en voix *over* de Max (Jean Gabin) qui relate des faits antérieurs relatifs à son ami Riton (René Dary) sans être accompagné d'une visualisation du passé.

³⁹ Outre la série des Maigret qui débute en 1958 avec *Maigret tend un piège* de Jean Delannoy, on peut citer *La Marie du port* (Marcel Carné, 1950) et *La Vérité sur Bébé Donge* (Henri Decoin, 1952).

⁴⁰ Notons qu'une telle progression est considérablement renforcée à des fins d'organisation dramatique par rapport au roman, où Yvette, d'une sexualité débordante (expériences lesbiennes ou « perversions » restées insoupçonnées de son amant), demeure pour Gobillot impossible à maîtriser, tandis que le film, adressé à un public plus large, ne peut que suggérer ces éléments. L'une des phrases en fin de roman explicite même l'absence d'une telle progression : « Ces derniers temps, elle s'est montrée différente, avec l'air d'une autre fille,

romanesque, livré à la première personne et de manière quelque peu erratique par Gobillot sous la forme d'un journal, se caractérise par de fortes discontinuités temporelles, ainsi que le narrateur l'expose dans les premières pages :

À eux [mes clients quand ils s'assoient dans ce que nous appelons le fauteuil des confessions], je ne permets pas de commencer par la fin, ni par le milieu, et c'est pourtant ce que je vais faire, parce que la question d'Yvette m'obsède et que j'ai besoin de m'en débarrasser. [...] C'était un vendredi, il y a un peu plus d'un an, à peine plus, puisque l'on était à la mi-octobre⁴¹.

Le récit de Simenon allie par conséquent un fort ancrage dans le présent de la narration (la rédaction au jour le jour est parfois même interrompue par certaines contingences) et de fréquentes analepses, de portée variable, qui concernent également la relation de Gobillot à son épouse Viviane et permettent de rapporter au lecteur un passé plus lointain dont il n'est question dans le film que sous forme d'allusions. Le titre du roman, qui ne fait guère sens dans le cas du film, renvoie à la finalité même de l'acte d'écriture, le journal intime de l'avocat faisant office, selon son auteur, de « dossier à charge ».

Le passage-clé au cours duquel Yvette tente de manière totalement désinhibée de séduire l'avocat, « se troussant jusqu'à la ceinture » puis se renversant pour lui révéler qu'elle ne porte pas de sous-vêtement, est évoqué à plusieurs reprises dans le journal de Gobillot⁴². Chez Autant-Lara, la séquence correspondante, représentée sur les affiches promotionnelles du film qui exploitent ainsi l'attraction de la sensualité prêtée à ce phénomène de société qu'était en passe de devenir Bardot, intervient une seule fois, après une ellipse qui vient clore la partie liminaire consacrée au cambriolage. Il importe de noter que cette séquence au cabinet de l'avocat, aboutée à la précédente par un fondu enchaîné – signe de ponctuation fréquemment utilisé pour des flash-backs –, débute *in medias res* par les mots suivants de Gobillot : « Bon, et après ? ».

Montré de dos au premier plan (*fig. 6, 10 :45*), Gobillot est présenté comme l'auditeur d'un récit qui lui est fait par sa cliente – ou plutôt qui lui a été fait, puisqu'il lui demande non de commencer mais de poursuivre –, celui-là même auquel le spectateur vient d'assister sous une forme audiovisualisée. Ce type de jointure interséquentielle atteste une volonté d'assurer un rythme alerte, d'opérer un raccourci faisant l'impasse sur l'arrivée de la jeune femme au cabinet (longuement développée pourtant dans l'une des versions du scénario qui prévoyait de montrer Gobillot la scrutant à son insu dans la salle d'attente)⁴³. Mais on peut également

mais ses métamorphoses sont brèves » (Georges Simenon, *En cas de malheur*, Paris, Presses de la Cité, 1999 [1956], p. 181).

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 27, 38 et 48.

⁴³ p. 3 [99/10 A4.1].

comprendre cette première apparition du personnage interprété par Jean Gabin comme l'ancrage rétrospectif d'un récit en flash-back dont la responsabilité énonciative est assumée par Yvette et qu'aucun élément n'a annoncé (comme aurait pu le faire une voix *over* ou l'insert d'un gros plan de la locutrice). Nous y voyons une sorte de lapsus révélant un procédé présent dans des moutures non retenues du scénario dans lesquelles le récit était construit en flash-back(s) : la transition choisie dans le film permet de concilier la référence à un récit second (dont l'énonciation a été rejetée dans l'ellipse) et une absence de rupture dans la chronologie des actions montrées à l'écran.

Dans le commentaire qu'il consacrait à la technique des adaptateurs au moment de la sortie du film, le critique Philippe Demonsablon faisait observer ce point :

Aurenche et Bost utilisent un [...] procédé plus spécifiquement théâtral que cinématographique : leur adaptation redistribue les événements sur l'axe unique de leur chronologie ; elle se prive ainsi de ces rapprochements par où la réflexion fait résonner l'un dans l'autre deux temps différents, elle ramène à un ordre dramatique ce qui était un ordre romanesque⁴⁴.

Or les archives conservées dans le fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse nous permettent d'établir que les deux scénaristes, fidèles à l'intérêt que nous leur avons supposé pour les retours en arrière dans des films à sujet dramatique, envisagèrent des solutions plus « achronologiques » que celle finalement retenue en vue du tournage. L'exploration de ces variantes nous permettra d'interroger le rôle conféré au flash-back au cours de l'écriture scénaristique de l'adaptation du roman de Simenon, processus qui s'est déroulé d'avril à novembre 1957.

Structures enchâssées : plutôt deux fois qu'une

Le choix de faire débiter le film avec la planification et l'exécution du cambriolage par Yvette s'explique par une volonté d'accorder une place privilégiée à ce personnage interprété par une vedette de premier plan. On observe toutefois qu'aucune des premières versions du scénario n'envisageait de faire reposer la séquence d'ouverture sur la jeune femme. En effet, Aurenche et Bost ont dans un premier temps exploré différentes formes d'enchâssement narratif impliquant le report de la représentation du délit de la jeune femme et de sa complice au profit d'une introduction à la vie quotidienne du couple bourgeois des Gobillot, et donc à l'exposition d'une situation initiale qui se verra perturbée par l'irruption d'Yvette. En termes de focalisation, ces alternatives demeurent plus proches du roman qui, rédigé à la première

⁴⁴ Philippe Demonsablon, « Précis de décomposition. *En cas de malheur* », *Cahiers du cinéma*, n° 89, novembre 1958, p. 54.

personne, adopte de manière très marquée le point de vue de l'avocat, la structure même de l'enchâssement garantissant au cinéma, en rapportant le contenu raconté à une instance racontante, une emprise subjective sur l'ensemble du discours audiovisuel (en subsumant d'éventuelles variations ponctuelles au niveau du point de vue, au sens strict, ou du point d'écoute)⁴⁵.

Il est toutefois à noter qu'aucune des variantes ne justifie l'enchâssement en exploitant le motif de la rédaction du journal par le protagoniste masculin, lequel motif aurait permis d'intégrer dans le film un renvoi au texte original et à la matérialité de l'écrit, comme cela fut le cas dans *La Symphonie pastorale*. Dans les notes de Claude Autant-Lara, on constate que le réalisateur souligne avec insistance la nécessité que Gabin joue Gobillot avec le dynamisme qui était celui de Grandgil dans *La Traversée de Paris* (1956)⁴⁶, le personnage étant vu comme un homme d'action. De même que *La Traversée de Paris* ne s'attardait guère sur l'activité créatrice de l'artiste peintre, *En cas de malheur* accorde peu de place à l'activité professionnelle de l'avocat, par ailleurs associé à l'expression orale plus qu'écrite (notamment lorsqu'il s'entraîne à plaider devant son épouse). À ce titre, il faut noter que le procès d'Yvette demeure hors-champ, l'accent étant mis, au moment où Gobillot sort victorieux de la salle de la cour d'assises, sur les incidences privées de l'issue du procès.

Si, pour *Le Rouge et le Noir*, Aurenche et Bost optèrent pour un monologue intérieur en voix *over*, les flash-backs prévus au cours de l'écriture scénaristique d'*En cas de malheur* ne s'accompagnent d'aucune manifestation verbale. Il faut noter à ce propos les très vives réticences de Jean Gabin, qui n'avait de toute évidence pas lu le roman de Simenon paru l'année précédente au moment d'accepter le rôle, à interpréter un personnage qu'il jugeait « malsain et choquant⁴⁷ » ; il les exprime dans plusieurs courriers à la production dans lesquels il exige que les auteurs procèdent à des modifications dans le scénario, notamment en rappelant, encore tardivement dans la genèse du film, le principe suivant : « Je n'ai pas accepté de tourner un rôle cinématographique écrit par M. Simenon, mais j'ai accepté d'interpréter un personnage qui m'a été décrit par M. Jean Aurenche en présence de M. Autant-Lara⁴⁸. » Dans ce contexte, la proximité à l'œuvre romanesque, et en particulier au cynisme du personnage masculin ainsi qu'au caractère quelque peu sordide de l'intrigue,

⁴⁵ Voir le modèle d'articulation de l'ocularisation/auricularisation à la focalisation dans F. Jost, *L'Œil-caméra*, *op. cit.*, notamment p. 81-82.

⁴⁶ Voir par exemple une note d'Autant-Lara du 31 mai 1957 [99/8 A4.1].

⁴⁷ Lettre du 3 septembre 1957 de Jean Gabin à la maison de production Iéna [99/6 A3]. Dans une réponse, les scénaristes s'engageront à respecter le souhait du comédien en reprenant les mêmes termes : « En un mot les Auteurs, le Réalis. et nous-mêmes sommes décidés à ne rien faire qui dans l'établissement de votre personnage puisse correspondre à quoi que ce soit qui soit malsain ou choquant. » [99/3 A2.2].

⁴⁸ Lettre du 3 septembre 1957 de Jean Gabin à la maison de production Iéna [99/6 A3].

constituait plutôt un obstacle à la réalisation du film, dont la viabilité financière reposait en grande partie sur la participation de Gabin⁴⁹.

Il importe de prendre en compte la manière dont le roman était considéré à l'époque pour expliquer certains choix scénaristiques, notamment celui de renforcer la sincérité sur laquelle se construit, de part et d'autre, la relation entre l'avocat et Yvette (ce qui a pour corolaire une atténuation de la dimension sexuelle de la liaison entretenue par l'avocat)⁵⁰. Dans une lettre solidement argumentée, une correspondante de Jean Aurenche tente de dissuader le scénariste de participer au projet en convoquant notamment l'argument suivant :

L'histoire d'un lâche n'a d'intérêt que s'il a failli être un héros ou vice-versa. Or tout ce monde de Simenon est parfaitement à l'aise dans la fange où il baigne, secrétée d'ailleurs par chaque personnage – et j'avoue que l'idée de s'en inspirer pour un film me paraît moins scandaleuse que dérisoire. Le vrai scandale comporte toujours une part de démystification, complètement inexistante dans cette histoire où, par contre, s'étale une assez ignoble complaisance⁵¹.

Se référant au modèle du récit d'une déchéance que constituent le *Professeur Unrat* de Heinrich Mann (1905) et son adaptation dans *L'Ange bleu* (Josef von Sternberg, 1930) – sans savoir qu'il s'agit là d'une œuvre dont Autant-Lara entendait précisément se distinguer⁵² –, la correspondante d'Aurenche, dont l'avis semble avoir été transmis à Autant-Lara puisque la lettre dactylographiée et corrigée à la main se trouve dans son fonds personnel, met en exergue l'absence de progression du récit romanesque : « Quand le livre commence, les dés sont jetés depuis longtemps et les héros définitivement tarés⁵³. » C'est selon nous cette inéluctabilité qui rapproche *En cas de malheur* du genre du film noir, et qui aurait pu favoriser le traitement du récit sous la forme de flash-backs. L'absence d'enchaînement (ou le déplacement de ce procédé sur les seules séquences relatives au cambriolage, au lieu de le faire porter sur l'ensemble de l'intrigue amoureuse) peut dès lors se lire comme une volonté de tempérer le pessimisme du récit, d'assurer une progression narrative et de voir dans la passion de Gobillot pour Yvette une libération (fût-elle provisoire) plutôt qu'une déchéance.

⁴⁹ À propos de l'incidence du choix des vedettes sur l'écriture du scénario et la réalisation du film d'Autant-Lara, voir A. Boillat, « Dans les coulisses de la fabrique du personnage : les archives scénaristiques au service des *star studies* (*En cas de malheur*, 1958) », à paraître sous la direction de Manon Billaut et Mélissa Gignac dans les actes de la journée d'étude « Quel(s) scénario(s) pour quelle(s) approche(s) du cinéma ? » (Université Lille 3).

⁵⁰ Ainsi le passage du roman où Gobillot (G. Simenon, *op. cit.*, p. 166-167), après une plaidoirie éprouvante, décide de ne pas réveiller Yvette et de satisfaire ses besoins sexuels avec la bonne serait en totale contradiction avec le comportement de l'avocat du film. Par analogie, rappelons que la liaison du héros de Radiguet à la jeune Suédoise est supprimée dans l'adaptation du *Diable au corps*.

⁵¹ Lettre du 24 avril 1957 [99/6 A3].

⁵² Claude Autant-Lara indique par exemple dans une note du 25 octobre 1957 : « Pour Gabin, éviter le Jannings (vaincu de l'amour) » [100/1 A4.2].

⁵³ *Idem*.

Deux documents préparatoires qualifiés de « continuités » et établis en avril 1957⁵⁴ donnent un aperçu schématique de l'organisation d'ensemble du récit d'*En cas de malheur* (ou du moins d'une portion importante de celui-ci, car le finale n'apparaît pas encore), segmentée en différentes parties titrées (ou définies par une formule synthétique) et assorties d'une estimation de la longueur du métrage correspondant à chacune d'elles (fig. 7). Il ne fait aucun doute qu'à ce stade liminaire, il était prévu d'agencer le film autour d'un noyau de 790 mètres qualifié, à côté d'une accolade fermante qui englobe toutes les sous-parties, de « retour en arrière » ; il est précédé d'un prologue (170 mètres) et d'un épilogue (50 mètres) situés dans le présent de la narration et dévolus au personnage de l'épouse, Viviane. Dans la première séquence du film, elle est montrée dans sa chambre alors qu'elle reçoit un coup de téléphone du bar chic « Lipp » où festoie le nouveau président, Mauriat. Ce dernier souhaite proposer à André Gobillot de rejoindre l'équipe ministérielle qu'il est sur le point de constituer, mais Viviane ne réussit pas à trouver son époux dans l'appartement – sa vaine quête est prétexte cependant à poser le décor – et se résignera à composer le numéro de la garçonnière où elle se doute qu'André passe la nuit dans les bras d'Yvette.

Cette exposition vise à mettre en évidence les conséquences de l'absence d'André à son domicile sur Viviane (incapable de contacter son mari pour un objet de la plus haute importance alors qu'elle a contribué à bâtir la carrière de ce dernier, elle est humiliée face à son interlocuteur à qui elle n'ose avouer que son époux découche), et à signifier combien la relation entre André et Yvette éloigne l'avocat du monde. Elle souligne également le rôle qu'il aurait été susceptible de jouer sur le plan politique⁵⁵, conférant à son personnage une importance sociale moins perceptible dans le film. Le passage d'un espace et d'un personnage à l'autre s'effectue d'entrée de jeu grâce à une série de conversations téléphoniques qui complexifient l'organisation du point de vue⁵⁶ – les versions ultérieures du scénario iront dans le sens d'une simplification – et permettent de tisser un ensemble de liens entre les personnages au carrefour desquels se trouve Viviane et son « poste téléphonique multiple ». La distance physique à l'interlocuteur joint par téléphone est en quelque sorte transposée sur le plan temporel par le biais du flash-back.

⁵⁴ Feuilletts intitulés « Métrages : continuité (1 et 2) » datés respectivement du 16 et du 19 avril 1957 [99/9 A4.1].

⁵⁵ Dans les premières versions du scénario, il est aussi question du financement par Gobillot d'un trafic d'armes visant à faire avorter une révolution en Amérique du Sud ; ces développements ne résisteront pas, notamment, aux injonctions du producteur Raoul Lévy, pour qui « l'essentiel de ce film est l'histoire de Gabin et de Brigitte, tout le reste étant très accessoire » (lettre du 17 juillet 1957 [99/6 A3]).

⁵⁶ Mauriat s'exprime sous le regard d'un journaliste qui l'a suivi ; lorsque Viviane lui répond, la secrétaire de son époux, Bordenave, écoute à la porte. L'entrée du spectateur dans la fiction du film s'opère à travers plusieurs filtres.

Au sein du bloc central de cette « continuité », une première partie (« Cabinet de travail. Arrivée Yvette ») est subdivisée en quatre sous-parties d'un autre niveau, insérées par des pastilles (au lieu des tirets). La hiérarchie ainsi établie renvoie, même si cela n'est pas explicite, à un second niveau d'enchâssement, puisque la deuxième partie s'intitule significativement « Retour au cabinet de travail ». En examinant les pages de scénario rédigées quelques jours plus tard, nous pouvons compléter ces informations et en déduire la structure suivante : à l'intérieur d'un enchâssement amorcé par Viviane mais focalisé sur André que nous rejoignons à l'autre bout du fil – ancrage dans le regard du protagoniste qui rappelle *Le Jour se lève* (« On n'a plus que le visage d'André, seul, le regard droit devant lui ; on avance sur lui jusqu'à ce que l'on ait plus que sa pupille, très lentement. Puis on enchaîne⁵⁷ ») – prend place le récit métadiégétique qu'Yvette consacre à l'aveu de son forfait.

Alors que le flash-back rattaché à André Gobillot connote une forte subjectivité, voire une empathie à l'égard du personnage – l'activité d'écriture du journal intime imaginée par Simenon⁵⁸ est remplacée ici par la réduction métonymique du sujet à l'une de ses pupilles, transposition on ne peut plus « visuelle » –, le personnage d'Yvette se voit en quelque sorte dépossédé de son emprise énonciative sur son propre récit : « J'avais remarqué, rue de l'Abbé Grégoire... Une bouffée musicale lui coupe brutalement la parole. Enchaîné rapide⁵⁹. » Le projet d'utiliser une musique extradiégétique pour marquer l'intervention du flash-back en court-circuitant une réplique *in* peut surprendre au vu des normes prévalant dans un tel film classique où devrait primer l'intelligibilité du dialogue. Les auteurs privilégient une vivacité dans le rythme du film⁶⁰, et cela y compris au moment du seuil de l'enchâssement ; par ailleurs, Yvette perdant le contrôle de la situation lors du hold-up, ce mode de figuration du flash-back annonce un caractère chaotique qui est en phase avec les actions représentées. Alors qu'à un niveau narratif supérieur les différents paramètres filmiques sont mis au service de l'introspection sur André (lent mouvement d'appareil culminant dans un plan de détail), le montage sonore et visuel semble enrayer l'identification au personnage de la narratrice (et ce d'autant plus que son point de vue est inclus dans le souvenir de l'avocat, source première qui fait office de « narrateur » intradiégétique).

⁵⁷ Version manuscrite du scénario datée du 21 avril 1957, p. 10 [99/9 A4.1].

⁵⁸ À propos des implications narratologiques du dispositif formel de type diariste, voir l'article de Vincent Verselle dans le présent volume.

⁵⁹ Version manuscrite du scénario datée du 21 avril 1957, p. 14 [99/9 A4.1].

⁶⁰ Les annotations de Claude Autant-Lara soulignent fréquemment cet impératif, à l'instar du commentaire suivant, ajouté au crayon de papier dans un encadré : « Chasser les trous. Serrer le rythme de film... accélérer » (note du 13 juin 1957 [99/8 A4.1]).

La deuxième version manuscrite du scénario, intitulée « En cas de malheur ou La Cote d'alerte », est datée du 6 mai 1957⁶¹. En trois semaines, l'incipit du film a été entièrement modifié, accordant cette fois une importance accrue à Yvette, dont le récit du hold-up intervient *in medias res* dans une séquence pré-générique. Ce démarrage en trombe – les emboîtements de niveaux temporels semblent avoir été abandonnés au profit d'une plus grande efficacité narrative –, auquel s'ajoute une identification rétrospective de l'origine du discours (sur un mode similaire au « lapsus » que nous avons envisagé ci-dessus dans le film), est destiné à plonger plus rapidement le spectateur dans une fiction qui se veut contemporaine (figure de Bardot, tournage en extérieur, rythme haletant). De ce point de vue, l'introduction finalement retenue pour le film joue un rôle similaire en affichant d'entrée de jeu la manière dont Autant-Lara envisageait *En cas de malheur*, ainsi qu'il l'explique notamment dans un entretien radiophonique réalisé sur le tournage du film dans lequel il souligne qu'« il faut vivre avec son temps » : « C'est un grand fait divers, une histoire moderne [...], d'un grand réalisme, [...] d'un genre nouveau⁶². »

L'exploration des possibilités de stratification énonciative et temporelle par les scénaristes ne s'arrête pas là. Les versions suivantes présentent en effet une séquence d'ouverture montrant Gobillot au Palais de Justice, se parlant à lui-même après avoir été insulté par une femme en deuil. Le monologue vise explicitement à « actualiser » le récit du passé : « Je ne regrette rien. Non. Je le referais. Si c'était à refaire, de la même façon... Comme il y a six mois, je dirais à Bordenave : Faites-la entrer. » Un flash-back s'amorce alors au moment où l'avocat introduit une clé dans une serrure, image figée qui est répétée, dans un environnement cette fois nocturne, dans le passé (*fig. 8*)⁶³. L'identité des deux actions met en évidence le contraste qui s'instaure au niveau de l'apparence du personnage et qui permet de prendre la mesure de son évolution (« C'est le même homme, mais il sera plus lourd, plus pesant – comme accablé »). Comme le miroir du *Diable au corps* qui introduit un « cadre dans le cadre » et suscite une posture de contemplation (de soi, et par conséquent de son propre passé dont les traits du visage gardent la trace), un élément de l'univers diégétique métaphorise ici le passage d'un seuil : la porte d'aujourd'hui devient celle d'autrefois.

⁶¹ 6 mai 1957 [99/10 A4.1]. Remarquons qu'à la page 16 de ce document figure la mention manuscrite « *L'emploi du temps* de Butor », en référence à un roman qui, tout comme celui de Simenon, se présente comme un journal. Il s'agit là d'un élément anecdotique, mais qui, sous la plume même d'Autant-Lara, nous rappelle que la rédaction du scénario est contemporaine de la parution d'ouvrages associés au Nouveau Roman dans lesquels l'enchâssement et la temporalité du récit font l'objet d'un traitement partiellement renouvelé.

⁶² *Cinéma*, Radio Lausanne, 19.11.1957 [archives de la Radio Télévision Suisse].

⁶³ Feuilles bleus non datés, p. 5 [99/11, A4.1].

Conclusion(s)

L'abandon des flash-backs dans les versions du scénario rédigées par Aurenche et Bost au printemps 1957 – explicitement formulé en juillet dans un document par la mention « Proposition de début sans retour en arrière⁶⁴ » (fig. 9) – ne portait en fait que sur les séquences initiales. En effet les auteurs, que l'on doit bien considérer comme obsessionnellement attachés à la figure du retour en arrière, continueront d'envisager un recours à ce procédé au mois d'octobre 1957, mais désormais seulement pour la fin du film. Alors qu'en juillet, le scénario prévoyait que le corps d'Yvette soit découvert dans l'appartement de son assassin par Jeanine (la femme de compagnie de la jeune fille) pendant que Gobillot, contraint de faire face aux effets dévastateurs de sa liaison avec Yvette sur sa carrière professionnelle, est en train de passer une audition devant le Conseil de l'Ordre⁶⁵, les scénaristes travaillent ensuite à recentrer l'issue dramatique sur le personnage de l'avocat.

Le problème réside bien sûr dans le fait que Gobillot, dans le récit de Simenon qu'ils ne s'avisent pas de modifier sur ce point, n'est pas présent chez Mazetti au moment du crime, et que lui attribuer la responsabilité énonciative de cette partie du récit ne va pas sans occasionner une paralepse⁶⁶ susceptible de mettre à mal la vraisemblance du type de focalisation adopté. C'est pourquoi le statut enchâssé de la séquence conclusive n'est signifié dans certaines versions du découpage technique que très discrètement, sans explicitation du retour en arrière. En aval, les didascalies du plan 485 décrivent Gobillot regardant fixement la porte que viennent de franchir les brancardiers qui ont emporté le corps puis, au plan suivant, précisent sans signifier qu'il s'agit du passé qu'« à partir de ce moment, on perd Gobillot⁶⁷ » ; en amont, on retrouve la mention du personnage dans la phrase suivante : « On revient toujours dans la même chambre de Mazetti. *Travelling* droite-gauche sur Gobillot *qui vient d'évoquer la scène*⁶⁸. » Cette évocation, on l'a compris, ne s'effectue pas verbalement (ni *over*, ni à travers des répliques *in* qui se transformeraient en un segment audiovisuelisé), et n'a d'autre destinataire que le spectateur du film. Il s'agirait plutôt de dire que Gobillot s'imagine ce qui s'est passé à partir de ce qu'il sait. On observe toutefois que de telles modalisations corrélatives de l'enchâssement ne sont aucunement spécifiées dans le scénario, en dépit de leurs implications considérables sur le plan de la technique narrative.

⁶⁴ Liste de modifications à apporter au scénario, 25 juillet 1957 [100/2 A.4.1].

⁶⁵ Scénario du 6 juillet 1956 [100/4 A.4.1].

⁶⁶ Voir G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 213.

⁶⁷ Scénario du 25 octobre 1957, p. 281 [102/1, A4.4].

⁶⁸ *Ibid.*, p. 284 (nous soulignons).

Comme nous l'avons montré au cours de cette étude de cas, les arrêts sur image, la discontinuité dans le montage, le surgissement ostensible de la musique et d'autres procédés cinématographiques ont été envisagés à divers stades de l'écriture du scénario d'*En cas de malheur* pour signifier la transition vers le passé. Fortement marqués sur un plan énonciatif, ces éléments ne répondent pas au principe de la transparence du cinéma classique en ce qu'ils affichent la nature discursive du film, et par-là son statut de produit d'une création due, notamment, à des scénaristes. Il n'est pas étonnant que ces derniers aient tenté, lorsque l'occasion se présentait, de mettre en avant leur savoir-faire par rapport à l'œuvre littéraire originale d'une part (même si les flash-backs rapportés à Gobillot peuvent être vus comme la recherche d'une « équivalence » avec la première personne du récit littéraire)⁶⁹, par rapport à l'intervention d'autres collaborateurs de la production du film d'autre part. Les enchâssements, toutefois, tendent à surcharger le film, à en ralentir la lecture ; parmi les notes d'Autant-Lara sur *En cas de malheur*, on trouve, rapidement griffonné à l'été 1957 (soit après la suppression des flash-backs inauguraux), le précepte suivant : « Il faut toujours se méfier des scènes où il y a trop de choses⁷⁰. » La genèse du film révèle à la fois l'inclination presque viscérale des scénaristes à construire des récits en flash-back et le primat accordé *in fine* par l'équipe du film à la simplification du matériau narratif.

Il n'en demeure pas moins que l'éviction des nombreuses solutions de flash-backs envisagées au cours de l'écriture d'*En cas de malheur* témoigne du caractère collaboratif des étapes de la conception d'un film et de la nécessité d'obtenir un consensus. Si nous avons constaté avec quelle force et quelle ingéniosité la structure en flash-back s'est imposée de prime abord à Jean Aurenche et Pierre Bost lors de la conception d'*En cas de malheur*, force est de constater que le film ne garde pas trace de tels projets. C'est que, pour faire une histoire du flash-back au cinéma comme celle dont nous avons modestement esquissé ici quelques prémisses, il importe de considérer le cadre d'intelligibilité plus général régissant l'activité scénaristique en investiguant, par le truchement d'un « retour en arrière » inhérent à la démarche génétique, ce qui, pour des auteurs donnés à un moment spécifique, constitue l'horizon des possibles qui s'offrent à eux en termes de construction du récit.

⁶⁹ Le flash-back est souvent envisagé en tant que procédé offrant une visibilité à l'instance narrative et permettant de conférer une subjectivité à la représentation audiovisuelle. À propos du *Diable au corps*, Jacques Zimmer souligne l'intérêt de ce procédé qui consiste à mettre « le récit à la première personne, respectant ainsi le "je" utilisé dans le roman ». Il précise par ailleurs : « Nous retrouvons cette subjectivité narrative (quoique le procédé différent) dans *Le Blé en herbe* et *Le Rouge et le Noir*. » (J. Zimmer, « Le Diable au corps », *Images et son*, n°205, 1967, p. 45).

⁷⁰ Note du 14 juin 1957 [99/8 A4.1].