

Dans les coulisses de la fabrique du personnage :  
les archives scénaristiques au service des *star studies*  
(*En cas de malheur*, Claude Autant-Lara, 1958)

par Alain Boillat

L'étude du « scénario », entendu ici non pas dans l'acception très générale souvent adoptée par la critique cinématographique qui en fait l'équivalent du récit filmique tel qu'il est perçu à la seule vision du film, mais plus spécifiquement comme une entrée d'inventaire comprenant diverses pièces archivistiques documentant la genèse d'une production – et plus largement en tant qu'ensemble de discours s'y rapportant –, nous paraît fournir aux études culturelles (et aux *star studies* en particulier) un apport jusqu'ici peu exploité. Grâce à la prise en compte de telles pratiques collectives dans le cinéma dominant de fiction<sup>1</sup> – où le processus de l'écriture scénaristique est habituellement le fruit, à ses différentes étapes, de collaborations<sup>2</sup> et de négociations qui en disent long sur les normes représentationnelles postulées par les instances impliquées –, les études de cas bénéficient d'un ancrage historique qui assoie la validité de leurs conclusions et en délimite le périmètre. Par ailleurs, l'objet d'étude se voit ainsi élargi au-delà du film tel qu'il a *in fine* été réalisé pour comprendre également ce qui constitue, pour ces instances (scénaristes, producteurs, réalisateurs, agents de stars, etc.), un *horizon des possibles*<sup>3</sup>. En effet, les variantes scénaristiques non retenues n'en sont pas moins la trace de ce qui, à une époque donnée, relève, au sein d'un espace de production spécifique, du *concevable* en termes de représentations : même si celles-ci sont ensuite adaptées aux attentes supposées du public (qui, lui, n'aura en général pas accès à ces états antérieurs) ou sont abandonnées pour diverses raisons (qui sont autant de manifestations de pratiques normatives dont l'examen ressortit précisément à ce type d'approches), le fait qu'elles aient pu advenir motive leur prise en compte au sein d'une entreprise de reconstitution du cadre d'intelligibilité du monde prévalant chez les acteurs de la création du film (dont il importe de ne pas hiérarchiser

---

1. Nous envisageons ici l'activité d'écriture scénaristique dans le contexte industriel du cinéma populaire (où sont forgées les stars), à l'exclusion de pratiques plus marginales dans le cadre desquelles la genèse d'un film peut emprunter des voies différentes.

2. À propos des modalités de cette collaboration et de l'application d'une méthode génétique aux documents scénaristiques, voir Adrien Gaillard et Julien Meyer, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n° 41, 2015, pp. 91-101.

3. Daniel Ferrer est d'avis que l'« idée [leibnizienne] d'une pluralité des possibles représentés par des univers juxtaposés [est] particulièrement adaptée aux études génétiques » (*Logique du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011, p. 143).

l'importance en fonction du paradigme auteuriste). Les variantes, commentaires ou échanges qui documentent les activités du chantier scénaristique d'un film permettent en outre de déterminer dans certains cas ce qui a motivé tel ou tel élément du récit, et par conséquent de nourrir des hypothèses interprétatives avancées au cours de l'étude via l'analyse comparative de versions ou l'examen de points de vue divergents exprimés, par exemple, dans la correspondance.

Le prérequis pour une telle approche réside dans l'accès à des sources suffisamment riches pour permettre une analyse génétique, laquelle nécessite, ne serait-ce que pour dater les versions et en identifier leurs auteurs, de croiser des documents de nature diverse (scénaristique, mais aussi administrative, contractuelle, épistolaire, judiciaire, financière, etc.). Les recherches menées à l'Université de Lausanne sur le scénario ont l'avantage de pouvoir bénéficier du fonds Claude Autant-Lara conservé à la Cinémathèque suisse. C'est pourquoi nous mettrons l'accent ici, en lien avec un projet en cours<sup>4</sup>, sur la productivité de l'examen d'archives scénaristiques dans le cadre d'une approche de type *star studies* à partir des productions françaises<sup>5</sup> rattachées au cinéma dit de la « Tradition de la Qualité »<sup>6</sup> dont les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost sont emblématiques – ne serait-ce qu'en raison de la (trop) célèbre diatribe de Truffaut, qui les prend pour principales cibles<sup>7</sup>. Ce domaine d'études qui porte sur les stars de cinéma envisagées dans leur dimension économique, sociale, culturelle et esthétique s'est notamment constitué à partir des travaux de Richard Dyer – auxquels s'ajoutent ceux de Ginette Vincendeau, qui établissent un pont entre les espaces anglo-saxon et francophone –, et connaît depuis une quinzaine d'années un développement important qui favorise l'interdisciplinarité<sup>8</sup>. Les sources consultées ressortissent en général à trois types : les films eux-mêmes, le matériel promotionnel et la réception critique<sup>9</sup>. Or l'étude de la genèse des films et de leurs variantes scénaristiques en particulier

4. Le projet intitulé « Personnage et vedettariat au prisme du genre (*gender*) : étude de la fabrique des représentations cinématographiques dans la France des années 1940 », soutenu pour la période 2016-2019 par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), est conduit en collaboration avec trois autres chercheurs : Charles-Antoine Courcoux, Delphine Chedaleux et Jeanne Rohner. La période du corpus choisi diffère de celle du cas que nous proposerons d'étudier ici, mais les postulats méthodologiques en sont similaires. Pour plus d'informations sur le projet, voir le site de la Collaboration UNIL+Cinémathèque suisse : <http://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/personnage-et-vedettariat-au-prisme-du-genre>.

5. Le contexte industriel est par conséquent différent de celui d'Hollywood, qui représente l'objet principal des *star studies* ; le star-système français s'inscrit en effet au sein d'une industrie qui repose sur un modèle économique plus « artisanal » (voir Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-system en France*, Paris, L'Harmattan, 2008 (1<sup>re</sup> éd. en anglais 2000), pp. 21-22). Cependant, comme le note la chercheuse, les stars – ou « vedettes », nous ne ferons pas de distinction entre les deux termes – n'en demeurent pas moins centrales d'un point de vue économique et culturel, et cela d'autant plus dans le cinéma français antérieur aux années 1980.

6. Voir à propos de la « Qualité française » l'ouvrage de Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.

7. À propos de l'article de Truffaut paru en février 1954, voir Antoine De Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Arthème Fayard, 2003, pp. 135-167.

8. Voir Gwénaëlle LeGras, « Analyse filmique et *gender studies*. Vers une autre approche des *Parapluies de Cherbourg* », dans Jacqueline Nacache (dir.), *L'Analyse de film en question. Regards, champs, lectures*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 203-221 ; Gwénaëlle Le Gras (dir.), « Quoi de neuf sur les stars ? », *Mise au point*, n° 6, 2014, URL : <http://map.revues.org/1804> ; consulté le 16 décembre 2017.

9. Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-system en France*, op. cit., p. 9.

permet à notre sens d'articuler avec profit l'analyse textuelle avec celle du contexte de production dans lequel la star se « fabrique ». Dans une perspective de type *star studies*, elle doit certes être complétée par l'étude de la réception, mais nous concentrerons pour l'heure notre propos sur certains aspects méthodologiques ayant trait à l'étude du scénario<sup>10</sup>.

### Acteur/personnage : les deux facettes d'une « unité » pluristratifiée

On pourrait penser de prime abord que les *star studies* n'ont guère besoin de prendre pour objet les scénarios de films étant donné la présence qu'elles accordent d'un côté au jeu de l'interprète tel qu'il apparaît à l'écran, de l'autre aux discours parafilmiques qui, en amont (matériel promotionnel notamment) ou en aval (réception critique, courrier des lecteurs) participent à la construction de la *persona* de la star, définie par les types sociaux qu'elle a successivement incarnés, les traits saillants de sa performance physique et vocale, les particularités de son parcours professionnel et la médiatisation de sa vie paradoxalement affichée comme « privée » (c'est-à-dire construite comme telle à destination de l'espace public). Mais ce serait négliger les interactions entre *persona* et *personnage* qui s'instaurent au cours de la genèse d'un film, dans son organisation textuelle même, avant d'intervenir au niveau de la perception du spectateur<sup>11</sup>. Un modèle pluristratifié tel qu'il a été théorisé par André Gardies<sup>12</sup> (sous l'appellation de « figure actorielle ») intègre à la fois des aspects narratologiques (la place occupée dans le schéma actanciel greimasien ou la définition de rôles en fonction de genres cinématographiques) et l'existence physique, « réelle » (y compris à travers les imaginaires véhiculés)<sup>13</sup>, de la vedette qui lui donne corps et voix, dont la récurrence d'un film à l'autre forme un réseau intertextuel qui informe le sens produit par sa présence, par son jeu ainsi que par les attributs et le parcours de son personnage dans un film donné. Dans l'optique sémiologique qui est la sienne – dans laquelle il intègre une référence à l'étude pionnière d'Edgar Morin –, Gardies dit du comédien « qu'il joue un rôle unitaire en s'articulant sur les archétypes socioculturels du mythe qu'il réinvestit dans le texte d'accueil »<sup>14</sup>. Inversement, les études culturelles ne peuvent faire l'impasse sur la place accordée à un personnage interprété par un acteur dans l'économie narrative d'un film, le récit contribuant, par le truchement de la valorisation de certains traits du personnage notamment, à façonner l'image de la star.

10. Alain Boillat, *En cas de malheur*, de Simenon à Autant-Lara (1956-1958) : essai de génétique scénaristique. Récit, vedettes et représentations de genre, Genève, Droz, 2020.

11. Cette chronologie vaut pour un film donné mais s'inscrit plus largement dans un phénomène de boucle, puisque les collaborateurs du film ont eux-mêmes été spectateurs d'autres films avec les mêmes stars, et par ailleurs tiennent compte de l'image publique de celles-ci.

12. André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993 ; *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

13. Si la *persona* de la star relève bien d'une construction, l'unité conférée par l'individualité de la personne qui existe dans le monde réel tend à en masquer le statut, voire, comme le postule Richard Dyer, à subsumer grâce à l'identité qui lui est prêtée les éventuelles contradictions du personnage qu'elle incarne (Richard Dyer, *Stars*, Londres, BFI, 2015 [1979], p. 26).

14. André Gardies, « Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur », dans *Le Conteur de l'ombre*, Lyon, Aléas, 1999, p. 38.

Le processus d'élaboration d'un film témoigne d'un tel phénomène de *détermination mutuelle* dans la mesure où l'on observe généralement que le choix de la star et l'engagement contractuel de celle-ci, qui interviennent souvent très tôt au cours dudit processus parce qu'ils garantissent sinon la faisabilité même de la réalisation du film, du moins un certain budget alloué à ce dernier, pèsent considérablement sur l'écriture scénaristique, alors que réciproquement le scénario (ou du moins une première version de celui-ci) constitue le principal instrument utilisé par la production pour convaincre l'acteur (ou l'agent de celui-ci) en capitalisant non seulement sur la qualité intrinsèque du récit et des dialogues – le texte remis relève le plus souvent de la continuité dialoguée –, mais aussi sur le postulat d'une adéquation entre le personnage tel qu'il est conçu dans le scénario et la *persona* de l'interprète à un moment donné de sa carrière. C'est pourquoi l'éventail des possibles qui se présentent aux scénaristes au cours du processus créateur n'est pas seulement défini à l'aune de critères afférant à la cohérence interne du récit, mais également en fonction d'un degré de conformité des personnages avec les valeurs (c'est-à-dire avec les normes de genre, de classe, de sexualité ou d'ethnicité) que la star est supposée porter en elle, dans sa vie « privée » comme au fil de ses rôles (par le biais de l'intertexte, comme l'a noté Gardies).

Les vedettes prévues pour le film constituent un paramètre-clé dans la mesure où la création du personnage, élément central du récit envisagé selon une conception classique, constitue, comme le soulignent nombre d'auteurs de manuels, l'un des aspects principaux de l'écriture scénaristique.

### **En cas de malheur (1958) : une combinaison de vedettes au jeu différencié**

Adapté par Jean Aurenche et Pierre Bost d'un roman de Simenon avec la collaboration du réalisateur Claude Autant-Lara<sup>15</sup>, le film *En cas de malheur* réalisé en 1958 présente la particularité de faire se côtoyer trois vedettes du cinéma français dont le statut diffère considérablement à la fin des années 1950 : Edwige Feuillère, dont la popularité, associée notamment à des films prestigieux en costumes comme *la Duchesse de Langeais* (Jacques de Baroncelli, 1942), demeure conséquente, même si sa carrière cinématographique est en phase descendante en cette période d'entrée dans la cinquantaine (où, par contre, le succès sur les planches ne se dément pas)<sup>16</sup>, et explique peut-être que l'actrice ait accepté le rôle *a priori* peu valorisant de Madame Gobillot<sup>17</sup> ; Jean Gabin, dont la *persona* s'est infléchie avec l'interprétation de protagonistes plus mûrs mais dont le succès se maintient, comme le montre notamment l'accueil public très favorable

15. La collaboration de ce dernier fut en fait particulièrement importante au stade de l'écriture pour *En cas de malheur*, comme nous l'établirons dans l'ouvrage à paraître.

16. Voir Gwénaëlle Le Gras, « Edwige Feuillère dans le star-système français des années d'après-guerre vu par *Cinéma* », dans Geneviève Sellier (dir.), *Studies in French Cinema*, Intellect Press, vol. 15, n° 1, mars 2015, pp. 37-55. En examinant les sondages réalisés auprès de son lectorat par la revue populaire *Cinéma*, Le Gras montre que Feuillère demeure dans les catégories prestigieuses du classement précisément jusqu'en 1958, avant de passer dans celle des « rois du théâtre ».

17. Un refus était en effet attendu de la part de la production. Raoul Lévy écrit à Autant-Lara en juillet 1957 : « Olga Horstig [agent de Feuillère – et d'ailleurs aussi de Bardot] m'a dit au téléphone qu'elle ne croit pas qu'Edwige acceptera le rôle tel qu'il est écrit, donc vous aurez raison sur ce chapitre. » (Lettre du 23 juillet 1957 [99/6 A3]). Les cotes citées entre crochets renvoient au Fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse de Lausanne (CSL 005).

réservé à *la Traversée de Paris* (1956) du même Autant-Lara ; enfin Brigitte Bardot, star internationale, phénomène médiatique et emblème d'une nouvelle génération qui vient de connaître une consécration au cinéma grâce à son interprétation de Juliette dans *Et Dieu... créa la femme* (Roger Vadim, 1956), film coscénarisé et coproduit par Raoul Lévy, dont la compagnie Iéna produira également *En cas de malheur*.

Ginette Vincendeau dit de l'image de Brigitte Bardot à cette époque qu'elle « est celle d'une icône sexuelle et d'une figure féminine transgressive, voire scandaleuse dans le cadre de la France des années 1950, dont la célébrité – planétaire à partir de 1957 – fut sans précédent et reste un cas unique pour une star du cinéma français »<sup>18</sup>. L'engagement de Bardot offre par conséquent au film d'Autant-Lara un instrument de promotion très efficace qui explique en grande partie son succès public et critique<sup>19</sup> ; inversement, l'interprétation du personnage d'Yvette constitue une étape majeure dans le parcours de Bardot, qui bénéficie grâce à ce rôle d'un gain de légitimité culturelle du fait que le film s'inscrit dans un registre mélodramatique, qu'il est associé aux standards du cinéma dit « de qualité » et qu'elle y côtoie deux autres stars confirmées et reconnues également par un public cultivé<sup>20</sup>. Toutefois, on peut dire d'*En cas de malheur* qu'à la fois il se situe dans le prolongement de la « Qualité française » dont ses scénaristes Aurenche et Bost – de même que le jeu « classique » d'Edwige Feuillère – font figure d'emblèmes et, grâce à la présence de l'icône Brigitte Bardot, s'inscrit dans le paradigme d'une certaine modernité en raison de parentés instaurées avec les films d'une nouvelle génération de cinéastes. Si François Truffaut, après avoir tiré à boulet rouge sur le duo de scénaristes engagés sur *En cas de malheur*, en vient néanmoins à hisser ce film au panthéon de ce qu'il appelle les « films de ma vie », c'est en raison du travail mené par Autant-Lara avec ses acteurs, et en particulier avec Bardot, dont Truffaut fait ailleurs l'éloge en précisant « qu'elle inaugure un nouveau moment de cinéma », tandis qu'il affirme croire « fermement qu'avec [...] Edwige Feuillère disparaîtra un style de jeu qui a été celui de tout le cinéma français depuis le parlant », celui d'interprètes présentant un « visage plein de l'intelligente compréhension d'un texte riche en sous-entendus »<sup>21</sup>. Il dira en effet de la technique du réalisateur dans *En cas de malheur* qu'elle « se décongestionne en même temps qu'elle se “déthéâtralise” », et que « le travail d'accélération sur Bardot et Gabin, de freinage sur Edwige Feuillère est parfait »<sup>22</sup>. Ce constat correspond en tous points aux préoccupations dont témoignent les notes de travail d'Autant-Lara, soucieux pour ce film de maintenir un *tempo* alerte (il note par exemple la nécessité de « chasser les trous », de « serrer le

18. Ginette Vincendeau, « Et Brigitte Bardot devint star... dans *Le Film français!* », *Théorème*, n° 23, mai 2015, p. 129.

19. Une double page d'encart publicitaire parue dans la revue corporative *L'Ecran français* (n° 756, 28 novembre 1958) exploite précisément ce succès en salles en proposant en grands caractères le texte suivant : « Depuis 1956, le record du tandem Colisée-Marivaux était de 43 216 entrées [...]. Le record est tombé hier. Il est battu, il est archi-battu par *En cas de malheur*, qui a fait 43 450 entrées, soit 19 230 390 francs, dans la semaine du 17 au 23 septembre 1958 ».

20. Ainsi n'est-ce pas un hasard si son agent Olga Horstig, dans un entretien de 2001 où elle aborde la carrière de Bardot, met précisément en avant *En cas de malheur*, qu'elle juge être son meilleur film. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KNnIcpayzHY> (consulté le 14 janvier 2017).

21. François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès : le cinéma français crève sous les fausses légendes », *Arts*, 15 mai 1957, repris dans *Le Plaisir des yeux*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1987, pp. 234-249. Dans cette critique, Truffaut corrèle explicitement jeu d'acteur et écriture scénaristique dans la mesure où celui-ci participe à la valorisation de celle-là.

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

rythme»<sup>23</sup> ou, dans de nombreuses remarques, de veiller à ce que Gabin adopte un jeu énergique) et d'éviter une trop grande exacerbation du verbe qu'il associe ici (après s'être fait l'un des représentants d'un cinéma de dialoguistes) à une conception théâtrale<sup>24</sup> – «le haïssable serait le théâtre au cinéma, c'est-à-dire les scènes tirant leur effet du seul dialogue», écrit-il dans une note<sup>25</sup> –, ce qui le conduit à l'insertion de plusieurs moments muets. Soulignons que la majorité de ceux-ci est attribuée à l'épouse de l'avocat interprété par Feuillère<sup>26</sup>, dont on comprend qu'elle souffre «en silence», son impuissance se manifestant par un double mouvement contradictoire d'effacement du personnage et d'exacerbation des talents d'actrice d'Edwige Feuillère (grâce à un jeu sur le «non-dit» qui caractérise également l'interprétation de la comédienne dans la dernière partie du *Blé en herbe*, à laquelle ces passages-ci, avec leur mélange de dignité et de sacrifice, répondent en écho).

Dans sa recension d'*En cas de malheur*, le critique Philippe Demonsablon écrivait dans *Les Cahiers du Cinéma* ces lignes qui pointent l'enjeu du choix des deux comédiennes :

Vadim déclarait à l'époque de *Et Dieu créa la femme* : «Les gens reprochent à Brigitte de ne pas jouer comme Edwige Feuillère, mais quand elle jouera comme Edwige Feuillère, cela ne m'intéressera plus de la diriger.» Il est piquant de voir que, les deux actrices réunies, le metteur en scène vise moins à jouer sur leur contraste qu'à les faire concourir en un certain point idéal où s'équilibreraient, trouvant ainsi leur justification, deux dictionnements également fausses au départ<sup>27</sup>.

Rappelons succinctement le récit du film. Après avoir commis avec une complice une tentative de cambriolage qui a dérapé, Yvette Maudet (Brigitte Bardot), jeune délinquante, se rend au cabinet de l'avocat André Gobillot (Jean Gabin), connu pour ses succès dans la défense de clients coupables ; étant sans le sou, elle lui propose de manière explicite de lui offrir ses charmes, proposition qu'il décline momentanément tout en acceptant de la défendre, ce qu'il fera avec brio en recourant à un faux témoignage ; son épouse, Viviane Gobillot (Edwige Feuillère), est une femme du monde qui sait les aventures passagères de son époux et s'est résignée à fermer les yeux sur ces infidélités, attachée qu'elle est à maintenir son confort bourgeois, mais qui pressent la passion naissante de l'avocat pour la jeune

23. Note du 13 juin 1957 [99/8 A4.1].

24. Truffaut écrit notamment à propos d'Aurenche et Bost que «leur crime est simplement de transformer les romans adaptés en pièces de théâtre» («L'adaptation littéraire au cinéma», *La Revue des lettres modernes*, été 1958, repris dans *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 257).

25. Note du 13 juin 1957 [99/8 A4.1].

26. Autant-Lara précise par exemple : «Appuyer le jeu de scène muet au téléphone», note du 1<sup>er</sup> juillet 1957 [99/8 A4.1]. Les séquences de conversation téléphonique, dont l'importance est accrue dans plusieurs versions initiales du scénario, représentent paradoxalement des occasions d'instaurer des moments muets ; ainsi une annotation du 30 mai 1957 recommande-t-elle ceci : «Pendant que Moriat lui parle, lire les réactions sur le visage (muet) de Viviane». D'autres scènes sont également décrites comme devant contenir des passages sans paroles (par exemple la séquence de l'apéritif du couple avec Janine : «Scène muette. Yvette prendra l'apéritif avec eux, assis en silence, ou paroles très banales», note du 18 juin 1957 [99/8 A4.1]). Dans le film, le mutisme du personnage interprété par Feuillère apparaît surtout dans la scène où elle conduit elle-même en voiture son mari jusqu'à la porte de sa cliente et future amante. Ce parti pris est spécifié notamment dans le commentaire suivant d'Autant-Lara : «Bien penser à développer la scène de Viviane conduisant Gobillot à Yvette – nombreux plans muets.» (Note du 13 juin 1957 [99/8 A4.1]).

27. Philippe Demonsablon, «Précis de décomposition», *Les Cahiers du cinéma*, n° 89, novembre 1958, p. 54.

femme. Une liaison s'installe en effet entre Yvette, qui a été acquittée, et André Gobillot ; la jeune femme est entretenue par celui-ci, tandis que son petit ami nommé Mazetti (Franco Interlenghi), jeune étudiant en médecine avec lequel elle poursuit une relation à l'insu de l'avocat, jalouse son concurrent et aîné. Profondément épris d'Yvette, Gobillot néglige son travail, délaisse complètement son épouse, achète à la jeune femme un appartement et lui offre les services d'une bonne, Janine (Nicole Berger). Lorsqu'Yvette apprend à l'avocat qu'elle est enceinte de lui, il devient euphorique ; mais, au cours d'une dispute, elle sera assassinée par Mazetti, et c'est son corps sans vie que retrouve Gobillot dans la séquence finale.

Une nette hiérarchisation entre les personnages, établie en fonction du degré de célébrité des actrices et acteurs qui les incarnent, sous-tend le récit du film. Parmi les interprètes des quatre protagonistes principaux qui forment les trois couples (Janine, interprétée par Nicole Berger, déjà présente chez Autant-Lara dans *le Blé en herbe*, fait quant à elle surtout office de faire-valoir d'Yvette)<sup>28</sup>, seul Interlenghi n'est pas une vedette, et son personnage passe complètement au second plan, réduit qu'il est à une dimension purement fonctionnelle dans l'évolution du couple Gobillot-Yvette. Dans une lettre, le producteur Raoul Lévy, qui n'est pas sans faire preuve dans ses remarques sur le scénario d'une certaine clairvoyance, enjoint d'ailleurs Aurenche à reprendre le texte pour y développer plus avant ce personnage et motiver davantage l'assassinat final<sup>29</sup> – peut-être ce dernier aurait-il dès lors moins pris l'allure d'une sanction qui réaffirme *in fine* le pouvoir du patriarcat –, ce qui n'a au final guère été fait. Autour du personnage-clé d'André Gobillot<sup>30</sup> gravitent deux personnages féminins appartenant à des générations différentes : d'un côté Mme Gobillot, l'épouse distinguée, intelligente et complice des ruses et de l'attitude cynique de l'avocat expérimenté, fière de l'ascension sociale de celui-ci (sans toutefois qu'elle semble l'avoir poussé contre sa nature dans cette voie, comme cela est le cas chez Simenon) ; de l'autre, une jeune femme séduisante de condition modeste, avide d'amour, qui fait irruption dans le monde de Gobillot en instaurant un rapport totalement libre à la sexualité.

Comme nous l'avons noté, Viviane tend à s'effacer devant Yvette, selon un principe de valorisation du rôle tenu par Bardot qui s'observe également dans la genèse du scénario, où la place de l'épouse se voit progressivement réduite au cours des moutures successives. Quant au duo Gabin/André – Bardot/Yvette, on ne peut pas dire que, dans ce film qui s'ouvre sur elle et s'achève sur lui, le premier s'impose en raison de la longue carrière de l'acteur (même s'il est mentionné en premier au générique). En effet, le personnage d'Yvette bénéficie au niveau de la gestion de la focalisation, en alternance, d'un même régime dominant, le spectateur accédant également à ses turpitudes et tentations qui demeurent inconnues d'André. La rencontre entre la plus grande star masculine du cinéma français âgé de 54 ans et l'égérie du jeune public (d'exactement trente ans sa cadette) se situe au cœur du projet du film, comme en témoigne le matériel utilisé pour sa promotion. Ainsi, l'image de l'affiche principale du film (**fig. 1**) figure exclusivement Bardot

28. Cette protagoniste, qui « doit être molle mais jolie » (Autant-Lara avait d'abord pensé à l'actrice Marie Claire Achard puis l'exclut avec la mention « Non, trop intelligente »), sert également à montrer que, comme l'écrit Autant-Lara à propos de la séquence avec les trois personnages, « tout devient érotique avec Yvette » (note du 24 juin 1957 [99/8 A4.1]), Yvette proposant à André de faire « comme dans un harem ». Voir également les notes du 18 juin et du 24 juin 1957 [99/8 A4.1].

29. Lettre du 23 juillet 1957 envoyée de Madrid par Raoul Lévy à Jean Aurenche [99/6 A3].

30. Rappelons que le roman de Simenon se présente comme un journal écrit par le personnage masculin.



Fig. 1. *En cas de Malheur*, Claude Autant-Lara. copyright 1958. Prod. Raoul J. Lévy.

et Gabin, Edwige Feuillère n'y étant ni représentée ni même nommée. Le couple des amants est érigé en unique centre de l'attention sur un fond stylisé, le personnage masculin étant annoncé comme un spectateur *dans* le film fonctionnant comme une instance déléguée du (futur) spectateur *du* film, à la fois en retrait et faisant face au spectacle (en adéquation total avec le concept du *male gaze* tel que le développera Laura Mulvey), ce qu'exploitent plusieurs variantes scénaristiques non retenues de l'introduction du film mettant en scène la jeune femme observée à son insu par le patriarce dans la salle d'attente du cabinet de ce dernier<sup>31</sup>. La composition de cette image, fidèle à l'organisation de la séquence-clé dont elle est tirée, renvoie au statut de la *persona* de Bardot telle que Ginette Vincendeau l'a définie, c'est-à-dire comme une position intermédiaire entre tradition et nouveauté résultant du fait que, si elle exhibe de manière neuve le désir féminin, c'est avant tout en exhibant son corps à l'intention d'un regard masculin. La « tension entre le personnage de Bardot comme agent du récit exprimant ses propres désirs sans honte et comme objet du désir masculin et de la caméra »<sup>32</sup>, envisagée selon une conception fidèle aux travaux de Richard Dyer qui aborde la star comme unité permettant d'opérer ce qu'il appelle une « synthèse magique des contradictions »<sup>33</sup>, se perçoit dès l'image dessinée de l'affiche du film.

Cette mise en évidence du couple résulte également d'un resserrement du récit exigé par la production afin de respecter les contraintes budgétaires. Dans une lettre du 17 juillet 1957 adressée par Raoul Lévy à André Bernheim, agent de Gabin, le producteur formule cette exigence en ces termes :

De deux choses l'une : ou Lara accepte de réviser avec Aurenche le scénario de manière à ce qu'il le tourne en 48 jours au prix indiqué, ou il faudra faire des coupes ultérieurement, ce qui n'est jamais bon puisque l'essentiel de ce film est l'histoire de Gabin et de Brigitte, tout le restant étant très accessoire.

« L'histoire de Gabin et Brigitte » : voilà un lapsus révélateur qui s'avère fréquent dans les documents génétiques que l'on pourrait qualifier de « para-scénaristiques ». S'y opère un glissement du personnage vers la star, l'un étant désigné ici par son nom de famille, l'autre par son prénom, selon une logique genrée qui témoigne d'une part du rapport de proximité associé à la jeune star, d'autre part de l'autorité de la figure masculine reconnue. Ce déplacement du personnage vers la personne est l'indice d'une porosité entre la vedette, son rôle dans le récit de fiction et le contexte socioculturel du film. Il faut dire que la distribution représente un investissement considérable, en l'occurrence, pour *En cas de malheur*, 72,35 millions au total ; ce montant se répartit notamment en 31,5 millions pour Gabin, 25 millions pour Bardot et 9 millions pour Feuillère<sup>34</sup>. Les chiffres sont en eux-mêmes parlants en ce qu'ils témoignent de l'importance respective des interprètes, de même que d'un traitement salarial différent entre homme et femme<sup>35</sup>. L'investissement consenti par Léna Productions dans le travail d'écriture est

31. « Il la toise avec soin. Nous voyons mieux, avec lui, son petit manteau à l'étoffe bon marché, un peu juste, comme celui d'une fille qui grandit encore, sa coiffure en queue de cheval, sa silhouette maigre, ses souliers usés », p. 3 [99/10 A4.1].

32. Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système français*, *op. cit.*, p. 109.

33. Richard Dyer, *Stars*, *op. cit.*, p. 26.

34. Devis du 15 octobre 1957 [99/3 A2.2].

35. Il s'agit toutefois de tenir compte du nombre de jours de présence de l'actrice sur le plateau. Le calendrier de tournage [99/4 A2.3] montre que les prévisions étaient les suivantes : 42 jours pour Gabin, 38 jours pour Bardot et

toutefois conséquent également, puisque la société alloue 25,5 millions pour l'établissement du manuscrit<sup>36</sup>, auxquels s'ajoute la rémunération globale d'Autant-Lara d'environ 27 millions de francs<sup>37</sup>.

### Les personnages au stade de l'écriture : annotations, didascalies et variantes

Le contrat passé entre la société Iéna et Claude Autant-Lara pour le travail d'écriture, de mise en scène et de montage d'*En cas de malheur* stipule non seulement avec précision plusieurs points concernant la rédaction de « l'adaptation littéraire », des dialogues et du découpage technique, mais aussi la disposition suivante : « D'ores et déjà, notre Société et vous-même nous déclarons d'accord sur l'engagement de M. Jean Gabin pour interpréter le rôle de "Lucien Gobillot" et de Mlle Brigitte Bardot pour interpréter le rôle d'"Yvette" »<sup>38</sup>. Avant de commencer à travailler sur le scénario, Aurenche, Bost et Autant-Lara connaissent donc les interprètes des deux personnages principaux de leur récit qu'ils auront ainsi tendance à vouloir conformer simultanément à l'œuvre romanesque de Simenon et à la *persona* des vedettes – deux facteurs qui ne sont pas nécessairement conciliables, comme nous le verrons à propos de Gabin. Dans un article élogieux qu'il consacre à *En cas de malheur* dans *Le Figaro littéraire*, Claude Mauriac fait une distinction entre les deux stars du film, qualifiées de « deux champions de même catégorie », en disant de Gabin qu'« il n'a qu'à être là pour nous imposer, avec le minimum de mots et de gestes, une personnalité qui, de film en film, est fondamentalement la même en s'adaptant pourtant aux types les plus différents », tandis que Bardot « a besoin de rôles sur mesure, écrits pour elle seule » afin d'« incarner ainsi une femme qui en résume et en explique beaucoup d'autres » et « pour que soit rendu sensible à tous ce mythe nouveau en lequel tant de jeunes personnes se sont reconnues et où nous les avons reconnues nous aussi »<sup>39</sup>. Si Jean Gabin a eu de la peine à « se » reconnaître dans le personnage, la réception critique du film a salué la performance des trois comédiens du film, confirmant la congruence entre vedettes, personnages et contexte socioculturel.

L'objectif de la présente contribution étant d'ordre méthodologique, nous n'aborderons pas ici dans le détail les documents scénaristiques d'*En cas de malheur*, nous contentant de mettre en évidence certains types de sources et de phénomènes emblématiques. Le lapsus mentionné *supra*, qui procède d'un amalgame entre acteur et personnage, est très fréquent dans des commentaires méta-scénaristiques formulés par écrit au cours de la genèse d'*En cas de malheur*<sup>40</sup>, tels qu'Autant-Lara en rédige au jour

15 jours pour Feuillère. Proportionnellement au temps investi, la différence de rémunération entre Feuillère et Bardot n'est donc que de 10 % environ en faveur de la seconde.

36. *Ibid.*

37. Contrat 23 janvier 1957, article VII [99/2 A2.1].

38. *Ibid.*

39. Claude Mauriac, « En cas de malheur », *Le Figaro littéraire*, 27 septembre 1958 [103/1 A6.1].

40. Cette substitution du personnage par l'interprète s'observe également souvent dans la presse populaire, ainsi qu'en témoigne exemplairement le titre très narratif d'un article paru dans *Cinémonde* : « *En cas de Malheur* : Jean Gabin pris au piège de B.B., malgré l'attachement que lui porte Edwige Feuillère » (*Cinémonde*, n° 1256, 4 septembre 1958).

le jour de début mai à fin juillet 1957 en couvrant de pleines pages de notes manuscrites dans une visée programmatique, sur le mode d'un pense-bête visant avant tout à mieux cerner les personnages en vue de préparer la mise en scène du film (Fig. 2)<sup>41</sup>. On observe ainsi combien le « chantier scénaristique » excède les sources habituellement considérées comme des documents scénaristiques, plus formatés. En effet, dans certains de ces documents manuscrits, les lettres « B.B. » remplacent le nom d'Yvette (par exemple : « B.B. personnage païen par excellence »)<sup>42</sup>, tandis que l'initiale « G. » est parfois utilisée parce qu'elle présente l'avantage de renvoyer simultanément à Gabin et au patronyme de son personnage, Godillot. En alternant le nom de l'entité fictionnelle et celui de la vedette, les notes relatives au film témoignent parfois d'une contamination significative d'une instance par l'autre. Ainsi lit-on par exemple : « Le contact en *Gabin* [*sic*] a donné à *Yvette* la tentation de la bourgeoisie – la sécurité, la respectabilité. – Si tu me quittes, j'irai me jeter à la Seine. »<sup>43</sup> La *persona* de l'acteur, nourrie de rôles similairement définis par une respectabilité sociale que Gabin a endossés dans les années 1950, en particulier dans deux films de 1952 dont le récit repose sur le motif de l'infidélité conjugale et de la superficialité des relations dans un mariage bourgeois (*la Vérité sur Bébé Donge*, Henri Decoin, 1952 et *la Minute de vérité*, Jean Delannoy, 1952), l'emporte sur la caractérisation du protagoniste qu'il incarne, tandis qu'ici le personnage féminin est envisagé selon une posture d'immersion dans la diégèse qui conduit Autant-Lara à lui prêter assez abruptement une réplique en discours direct. Dans certains cas, le commentaire porte plus explicitement sur le comédien, notamment lorsqu'il est question de traits physiques : le metteur en scène souligne dans plusieurs commentaires la nécessité de rajeunir Gabin<sup>44</sup>, ou, à propos de sa vedette féminine, il note qu'il faut « enlever l'exubérance de Bardot – à la fois agressive et peureuse, consciente de sa faiblesse : la maigrir »<sup>45</sup>. De ce constat résulte d'ailleurs une lettre envoyée au producteur dans laquelle le réalisateur, après avoir reçu une photo de Bardot, explicite son intention de conformer l'apparence de l'actrice à son idée du personnage : « Notre histoire ne tient que si nous avons pour héroïne une fille... disons plus maigre, et qui cherche protection auprès d'un homme plus âgé qu'elle. Je trouve que notre "Yvette" devient un brin sculpturale... Et il conviendra de lui dire de réduire son "épanouissement" pour la fin octobre [1957, début prévu du tournage] »<sup>46</sup>. Ces remarques, jusqu'aux termes choisis (les guillemets à « épanouissement » ne font pas moins du terme un cas d'école pour les *gender studies*), confirment la thèse avancée par Ginette Vincendeau selon laquelle, dans les deux films où le personnage interprété par Bardot *fait l'objet* d'un procès (celui d'Autant-Lara et *la Vérité* de Clouzot), la star incarne un érotisme disruptif qui « doit être contenu et même puni »<sup>47</sup>. De toute évidence, le

41. Note du 13 juin 1957 [99/8 A4.1]. Les commentaires figurant dans ce document portent plus spécifiquement sur la caractérisation des personnages d'Yvette et d'André dans des situations données (attitudes, ton, etc.), et plus généralement sur le rythme du film.

42. « Sortie procès », 20 mai 1957 [99/8 A4.1].

43. Notes non datées [99/8 A4.1].

44. Notes des 20 et 31 mai 1957 (le verbe « rajeunir » est souligné) [99/8 A4.1].

45. Page numérotée « 9b », brouillon manuscrit d'avril 1957 se présentant comme un fragment de l'une des versions de la continuité [99/10 A4.1]. À cette date, le film est intitulé « La Cote d'alerte ».

46. Lettre de Claude Autant-Lara à Raoul Lévy du 21 avril 1957 [99/6 A3].

47. Vincendeau, *Brigitte Bardot*, BFI/Palgrave Macmillan, 2013, pp. 63-64 (nous traduisons).

13<sup>e</sup> Juin 1957

Les scènes à développer, le scénario de Viviane Aubertant  
 Gobillet à elle-même. Humains, plan - nuels.

Le scénario écrit à l'origine - c'est à la scène tirant les effets du scénario  
 c'est à l'écriture

On se rend compte que les scènes Gobillet ont une qualité à l'écrit et une qualité plus élevée de  
 dialogue et de scénario. On a la conviction que c'est au scénario, Gobillet ne  
 sera pas l'écrit. Gaffe, une fois - mais se passant à l'écrit.

La fin de la scène de l'écrit est à côté

Scène finale de la nouvelle qui se situe au départ (scène) Gobillet, ainsi que dans la  
 fiction, à (plan) en regard de la (Gobillet) Gobillet. À ce regard, on  
 comprend que Gobillet se rend compte, et est capable de juger cela. Cependant, il se  
 croit (après un geste)

Rue de Pailleron - pour l'écriture, elle lui offre à lire. (mais il refuse, se)  
 - veut la lire "comme" de la "scène" (le film) Gobillet. en fait - Non, dit-il  
 - veut la lire "comme" - Non c'est trop tôt

Quel Gobillet se rend compte de la scène - on voit se faire les boutiques et s'écarter (Gobillet)  
 devant la scène - le Gobillet à la fin, on voit juste la scène, page, sans et sans  
 voir l'appartenance vite, exotisme, injustice - Gobillet - la scène, Gobillet à l'écrit

La nouvelle parle à la fin de la scène, mais au Gobillet, sans même.

Sur plan "écrit", elle l'écrit à la scène de Gobillet

La nouvelle parle de R, et finalement Gobillet

Mais "allons-y" - pour la scène, Gobillet

14<sup>e</sup> ou 15<sup>e</sup> Juin

MAMÈRE (Plan de l'écrit) Gobillet (le film)  
 Gobillet (le film) Gobillet (le film) Gobillet (le film)

Chaque  
 le film,  
 Serrer le  
 rythme de  
 plan.  
 accélère

Pailleron  
 Tard  
 la boutique et sa  
 à l'écrit, c'est  
 la scène pour

Fig. 2. Note manuscrite de Claude Autant-Lara pour la préparation d'En cas de Malheur, 13 juin 1957, fonds Claude Autant-Lara, Cinémathèque suisse de Lausanne.

cinéaste entend effectivement contenir le potentiel débordant et sexuel de la star pour cantonner son personnage dans une fragilité contrastant avec la souveraine tranquillité du protagoniste interprété par Gabin. Si l'exubérance de la vedette doit être contenue, si sa silhouette doit être amaigrie pour ne pas trop afficher ses courbes voluptueuses, c'est qu'il importe de ne pas faire primer l'attraction de l'exhibition du physique de l'actrice sur les motivations psychologiques qui fondent ce récit plus sombre que ceux auxquels Bardot était habituée, pour ne pas éclipser le personnage sous la star – d'ailleurs, c'est pour cette même raison qu'Autant-Lara s'est opposé fermement à la demande de l'actrice de recourir à sa maquilleuse attitrée à la place de celle qu'il avait lui-même choisie<sup>48</sup>. Cette défense du primat de la caractérisation du personnage – qui est aussi une stratégie d'affirmation d'un pouvoir (masculin) de « créateur » sur l'actrice, aspiration démiurgique dont la manifestation paroxystique résidera dans le projet d'Autant-Lara (refusé par Lévy) de doubler Bardot par une autre actrice<sup>49</sup> – est d'ailleurs évoquée dans une lettre par l'un des collaborateurs dont la tâche concerne de près l'image du corps de la vedette, le couturier Louis Féraud, qui écrit ces lignes à Autant-Lara :

Monsieur, j'ai lu le scénario avec beaucoup d'application, et beaucoup de plaisir. Je pense comprendre parfaitement la joie que vous avez à travailler avec BB et l'essentiel de votre inquiétude. Je pense aussi que l'intérêt de BB dans le film et en dehors du film n'est pas de faire oublier Yvette au profit d'un décolleté<sup>50</sup>.

Le scénario laisse en effet une marge d'interprétation au moment du tournage concernant nombre d'accessoires, mais il n'en vise pas moins à définir ce que seront les personnages à l'écran. Les didascalies, c'est-à-dire les parties du texte scénaristique non destinées à être prononcées par les acteurs, explicitent par une verbalisation destinée aux membres de l'équipe du film la manière dont un personnage est conçu au sein de l'espace de la production ; en cela, elles scellent une vision du personnage qui fait consensus. Ainsi la distinction entre Viviane et Yvette (telle qu'elle apparaît au début du film) repose en grande partie sur la *persona* des actrices qui les incarnent l'une et l'autre, la première étant connotée par une intelligence froide, la seconde par une spontanéité et un enthousiasme naïf. Un document tel qu'un scénario de tournage annoté est précieux en ce que l'on observe que les remarques manuscrites ajoutées dans la marge ou entre les lignes dactylographiées, mises en exergue d'éléments déjà présents dans les didascalies, portent majoritairement sur des détails de la caractérisation des personnages ayant un impact

48. Lettre à Raoul Lévy du 28 novembre 1957 [99/6 A3], dans laquelle Autant-Lara ne veut rien céder à l'actrice et entend « assumer l'intégralité de la responsabilité [du film] sur le plan artistique ». Il en donne ultérieurement une explication à son producteur qui souhaite « que la question du maquillage de Mlle Brigitte Bardot puisse être réglée à l'amiable » en ces termes : « Le maquillage de Mlle Bardot revêt dans ce film une grande importance : il doit traduire l'évolution psychologique et sociale du personnage au cours du déroulement de l'histoire. À chacun des stades de l'ascension d'Yvette correspond [sic] un maquillage plus soigné, plus raffiné, et une nouvelle coiffure » (lettre du 3 décembre 1957 [99/6 A3]). On trouve trace de cette intention dans les versions du scénario, par exemple dans la didascalie suivante qui décrit le moment où la jeune femme emménage dans l'appartement : « À partir d'ici, Yvette change d'habillement. Très élégante. » (p. 53 [103/9]).

49. Lettre de Raoul Lévy à Olga Horstig du 18 novembre 1958 [99/6 A3].

50. Lettre du 16 octobre 1957 [99/6 A3].

direct sur le jeu des interprètes, et par conséquent sur les traits associés à ces derniers<sup>51</sup>. Le metteur en scène souligne par exemple « l'autorité » de Gobillot (pp. 12 et 16), qualifié plus loin de « sarcastique, grinçant » (p. 67), « la froideur » de Viviane (p. 22) et « l'insolence » d'Yvette (à deux reprises p. 13) au début du récit, alors qu'elle s'exprimera ensuite de manière « très douce et soumise » (p. 42). En miroir de l'attitude d'Autant-Lara par rapport à la jeune vedette, le récit se développe dans le sens d'un contrôle croissant exercé sur ce personnage qui, d'abord « très petite fille » (pp. 50 et 51), est modelé par l'avocat en une femme plus responsable. Les notes marginales soulignent l'intérêt manifesté par Autant-Lara à l'égard des rapports de force entre les deux protagonistes : à propos d'Yvette, il note que « là, elle perd pied » (p. 13), puis que « ici, c'est Gobillot qui reprend le dessus » (p. 15). Si la bonne humeur d'Yvette est soulignée (« elle est toute souriante, béate », p. 47, « tout à fait rigolarde », p. 48), c'est pour s'assurer de l'effet de la gifle que lui inflige la figure toute paternelle de Gobillot.

L'évolution de l'écriture scénaristique révèle elle aussi une prise en compte du statut des vedettes. En effet, dans la première version conservée du synopsis de la première partie du récit datée du 21 avril 1957<sup>52</sup>, il est prévu que le film s'ouvre sur une séquence dominée par le personnage de Viviane, fortement individualisée dans la solitude de son luxueux appartement alors qu'elle se rend compte de l'absence de son mari. Elle cherche ensuite à le rejoindre en usant de son « poste téléphonique multiple », et le spectateur découvre André Gobillot, grâce à un montage alterné, dans une garçonnière en compagnie d'Yvette. Si Viviane nous conduit littéralement aux amants<sup>53</sup>, elle n'en est pas moins un personnage focal dans ce récit qui, deux semaines plus tard déjà, sera totalement réorganisé dans une version intitulée « En cas de malheur ou La Cote d'alerte »<sup>54</sup> dont on peut supposer, au vu de sa facture dactylographiée, qu'elle a été davantage entérinée au sein du collectif d'auteurs. Or dans cette version-ci (qui débute *in medias res* par le récit du hold-up narré par Yvette à l'avocat) comme dans toutes les versions ultérieures, le récit ne débute pas avec le personnage interprété par Edwige Feuillère, les solutions retenues par les scénaristes privilégiant tour à tour Gobillot, Yvette, ou les deux à la fois. On le sait, la séquence inaugurale du film est entièrement focalisée sur Yvette et conduite par elle, dans un souci sans doute de capitaliser d'entrée de jeu sur une star charismatique et de poser le monde du film selon des normes de réalisme qui sont en phase avec celles prévalant en 1958 (tournage en extérieur dans les rues de Paris, dialogue en partie noyé dans le brouhaha de la circulation et des travaux de construction de tribunes réalisées en prévision de la venue de la reine d'Angleterre, visualisée par des images tirées d'actualités filmées, etc.). Ce « désir de la fiction » dont Roger Odin<sup>55</sup> avait pointé la

51. L'exemple auquel nous nous référons ici figure dans [100/3 A4.1].

52. Version manuscrite de 23 pages sur feuillets de couleur bleue [99/9 A4.1].

53. En fait, ce rôle d'introduction du spectateur dans la diégèse est dans un premier temps assuré, dans cette version du scénario, par la secrétaire, la dénommée Bordenave (Madeleine Barbulée), qui nous donne accès à Viviane en surprenant les conversations de l'épouse de son patron. Ce personnage, associé au registre comique et totalement neutre (le texte narratif précise qu'elle est « insignifiante, terne et sans féminité »), fait certes idéalement office de guide au seuil du film, mais ne suscite, au-delà de l'adoption de son point d'écoute, aucune identification spectatorielle comparable à celle suscitée par la présence de la vedette.

54. Version du 6 juin 1957 (32 pages) [99/10 A4.1].

55. Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213.

mise en place dans les séquences inaugurales de films prend ici comme point de basculement – on passe du niveau extradiegétique de la *persona* au niveau diégétique du personnage – cette incarnation mythologique qu'est la vedette, qui plus est porteuse, avec Bardot, d'un fort potentiel d'érotisation de la représentation<sup>56</sup>.

### Raconter dans un souci de valoriser l'image de la star

La compatibilité entre l'image d'une vedette et un personnage conçu dans un scénario, fût-elle régulée par l'intervention d'agents, ne va pas de soi. Si André Brunelin, l'un des biographes de Jean Gabin, précise que l'acteur ne souhaitait pas qu'*En cas de malheur* soit vu par ses propres enfants, c'est parce que Gabin « avait failli refuser [le film] à la lecture du scénario définitif en raison de certaines scènes qu'il considérait comme "immorales" par rapport à cette image de "père" qui ne le quittait plus. »<sup>57</sup> La genèse d'*En cas de malheur* a en effet été marquée par de nombreux problèmes que rencontra Autant-Lara avec Gabin, sur le tournage<sup>58</sup> mais aussi préalablement au premier tour de manivelle. Un passage d'une lettre adressée par l'acteur aux Productions Iéna (après que lui est parvenue, non sans retard, une nouvelle version de la continuité dialoguée) synthétise les motifs de ce conflit :

Pas plus que la continuité provisoire remise fin juillet, elle n'a supprimé le caractère malsain et choquant du personnage de l'Avocat que je dois interpréter. Ce caractère [...] est d'autant plus apparent que rien n'a été fait pour opposer aux faiblesses du personnage la force habituelle de son caractère [...].

Or, tel n'était pas le rôle que Monsieur Jean Aurenche m'avait exposé. [...]

Sans avoir à discuter, ce qui n'est pas de mon ressort, la fidélité ou l'infidélité de la continuité de M. Jean Aurenche à l'esprit ou à la lettre du roman, il me suffit de faire très fortement observer ceci : 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-Lara<sup>59</sup>.

Le scénario, de toute évidence, n'est pas conforme au récit que le scénariste en fit oralement à Gabin : les faiblesses de son personnage ne sont, selon lui, pas suffisamment contrebalancées par des traits positifs susceptibles de coller à la *persona* que l'acteur s'est créée et de donner de lui, qui se considère comme une

56. Rappelons que dans la séquence inaugurale d'*Et Dieu créa la femme...* (Roger Vadim, 1956), l'apparition de Brigitte Bardot, étendue totalement nue sur le sol derrière un drap blanc suspendu dans un jardin, repose ostensiblement sur un procédé d'occultation/dévoilement : après un gros plan sur ses pieds (contrechamp du regard que pose sur elle le personnage masculin interprété par Curd Jürgens) qui fragmente la représentation de son corps (selon un principe pastiché dans *le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), un plan d'ensemble, destiné au seul spectateur (le sujet diégétique du regard et du désir n'apparaît qu'en ombre sur la surface blanche) et appelé par un raccord de mouvement amorcé par le personnage de la jeune femme lui-même (dont on pourrait dire qu'il « régit » ainsi le montage), la révèle totalement, de l'autre côté de cet « écran » qui met d'entrée de jeu en abyme le dispositif voyeuriste du cinéma.

57. André Brunelin, *Gabin*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 451.

58. Voici l'extrait d'une lettre parmi d'autres qui en témoigne : « Monsieur Jean Gabin m'a informé ce jour, qu'à la suite des reproches qui lui ont été faits sur ses retards, il arriverait désormais sur le plateau à 11 heures 45 précises. En contrepartie, ou pour mieux dire en représailles, jusqu'au 31 décembre 1957, date d'expiration de son contrat, il arrêtera à 7 heures 15 précises, même au milieu d'un plan. » (Lettre de Laplanche à Autant-Lara du 24 décembre 1957 [99/6 A3]).

59. Lettre du 3 septembre 1957 [99/6 A3].

« force de caractère », une image gratifiante. Recourant aux notions qui ont cours dans les débats de l'époque, à la suite notamment des écrits d'André Bazin, sur l'adaptation cinématographique de textes littéraires, Gabin entend signifier son refus réitéré d'interpréter un personnage dont l'attitude « malsaine et choquante » ne peut se justifier par un respect d'une œuvre originale qu'il n'a de toute évidence pas lue (peut-être en raison d'une confiance excessive en Simenon après son rôle dans *Maigret tend un piège* de Jean Delannoy, qui sort au début de l'année 1958). C'est donc le scénario du film qui fut à la source des tergiversations de l'acteur dont dépendait pour une large part la faisabilité du montage financier du film<sup>60</sup>, comme en témoignent les nombreuses lettres du producteur Raoul Lévy (par ailleurs convaincu que des améliorations doivent être apportées au texte) qui enjoint les scénaristes à adapter de toute urgence le comportement du personnage de Gobillot aux *desiderata* de la star, en faisant le constat suivant : « Si nos efforts ne sont pas conjugués pour nous sortir de l'impasse Gabin, il y a de quoi secouer fortement une maison de production... Et je suis modéré en employant ces mots »<sup>61</sup>. Dans ce bras de fer, Autant-Lara opposera une vive résistance aux intimidations de Gabin, menaçant notamment la production de retirer son propre nom du générique<sup>62</sup>. À la demande de la société Bernheim mandatée par Gabin, la production exige toutefois d'Aurenche qu'il s'engage sur la teneur de la réponse suivante adressée à Gabin : « Nous tenons compte des remarques de Jean Gabin sur l'insuffisance de fermeté et d'énergie de son personnage (excepté vis-à-vis d'Yvette). Nous lui assurons que les nouveaux aménagements de la continuité feront ressortir combien Lucien Gobillot est un homme habituellement dur et parfois exceptionnellement faible avec Yvette »<sup>63</sup>. Sans examiner de manière plus approfondie cette correspondance volumineuse ainsi que les changements apportés au texte, on constate dans ces seules lignes combien l'incidence d'une vedette sur l'écriture du scénario peut être importante.

Au cours de la genèse d'*En cas de malheur*, il s'avère que le travail d'écriture a été constamment soutenu par une volonté (parfois explicitée dans certaines annotations)<sup>64</sup> d'atténuer la dimension sordide du roman de Simenon<sup>65</sup> en rehaussant la respectabilité des personnages, qui doivent en quelque sorte se montrer dignes des vedettes qui les incarnent. Au vu du matériau narratif originel, la création et le maintien d'un rapport d'empathie avec les trois personnages constitue une véritable préoccupation pour

60. Les différents documents cités ici attestent que l'alternative à Gabin qui avait été envisagée par la production en cas de désistement de ce dernier était l'acteur Charles Boyer.

61. Lettre de Lévy à Autant-Lara, 13 août 1957, p. 1 [99/6 A3].

62. Lettre de l'huissier mandaté par Autant-Lara, 6 septembre 1957 [99/3 A2.2].

63. Passage cité dans une lettre de Ucil-Iéna à Autant-Lara du 11 septembre 1957 [99/6 A3].

64. On peut citer entre autres exemples : « Gobillot et Viviane, dans cette scène, ne seront jamais sordides. Pas de "scène" conjugale, car ce sont des gens de bonne qualité. Il faudra veiller à ce que cette scène soit émouvante entre eux » (version du 30 mai 1957 [99/8 A4.1]) ; « Tout cela avec brio pas sordide, mais avec sérieux, et tact. Sans excès » (page I B [99/10 A4.1]).

65. L'auteure (non identifiée) d'une lettre adressée à Jean Aurenche et visant à le dissuader de travailler sur cette adaptation développe avec un brio certain en quoi cette histoire, « du même conformisme que la littérature de patronage dont elle est d'ailleurs à rebours l'équivalent exact », est problématique. Elle débute ainsi : « J'ai été atterrée par la lecture d'*En cas de malheur*. J'ai beau tourner et retourner cette histoire, je n'arrive pas à comprendre ce qu'on peut en attendre... sinon la satisfaction des théologiens les plus rétrogrades (cf. la malédiction de la chaire et les turpitudes qu'elle engendre). » (Lettre du 24 avril 1957 [99/6 A3]).

les collaborateurs du film, si bien que, parfois, la discussion porte sur des éléments narratifs qui peuvent sembler *a priori* relever du détail. Ainsi Raoul Lévy fait-il à Jean Aurenche la recommandation suivante :

Pour que le personnage de B.B. soit sympathique tout le long du film, il faudrait que son inconscience s'arrête au moment où elle a accidentellement frappé dangereusement la vieille avec la manivelle, cela justifierait mieux son arrivée chez Gabin et par la suite le public marchera entièrement avec elle. Cela ne demanderait qu'une rectification mineure dans une phrase du dialogue<sup>66</sup>.

La modification proposée par Lévy est en fait loin d'être mineure, puisqu'elle est motivée par une véritable reconfiguration du récit destinée à faire en sorte que le public « marche avec elle », c'est-à-dire non pas tant avec le personnage d'Yvette qu'avec l'actrice « B.B. ». Du synopsis initial à ce qui constitue, à double titre ici, un premier « tour de manivelle », la prise en compte du statut et de la *persona* de la star dans le processus de création est constante ; les textes scénaristiques en gardent la trace, et documentent ces phénomènes dont nous espérons avoir montré, à partir de l'exemple d'*En cas de malheur*, la productivité de l'étude dans le cadre d'une approche de type *star studies*.

---

66. Lettre du 23 juillet 1957 [99/6 A3].