



Julien Duvivier, cinéaste littéraire¹

COMMUNICATION DE JEAN-BAPTISTE BARONIAN
À LA SEANCE MENSUELLE DU 12 SEPTEMBRE 2020

Julien Duvivier (1896-1967) est fort probablement le plus littéraire des cinéastes français, à l'instar de John Huston parmi les innombrables cinéastes américains. En utilisant ces termes, je fais la distinction entre ce que j'appelle d'un côté les cinéastes littéraires et, de l'autre, les écrivains cinéastes, tels que Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Jean Cocteau, Jean Giono, Romain Gary, Marguerite Duras ou Bertrand Blier, ou encore Bernard-Henri Lévy, Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint, car l'immense majorité des 65 films que Julien Duvivier a réalisés de 1919 à 1967 – 21 muets et 44 parlants – sont basés sur des œuvres de fiction, que ce soit des romans, des nouvelles ou des pièces de théâtre.

Qui plus est, il a en lui-même presque toujours écrit l'adaptation et le scénario, et de nombreuses fois également les dialogues, tantôt seul, tantôt en collaboration avec des auteurs de renom, entre autres Alexandre Arnoux, Charles Spaak, Charles Vildrac, Henri Jeanson, Marcel Achard, Jean Anouilh, René Barjavel, Jacques Robert ou Michel Audiard.

En voici un aperçu par ordre chronologique :

- *Les Roquevillard* (1921) d'après Henry Bordeaux.
- *L'Abbé Constantin* (1925) d'après Ludovic Halévy.
- *Poil de Carotte* (1925 et 1932) d'après Jules Renard (donc un film muet et un film parlant).

¹ L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://youtu.be/YZnm6wdpXg>

- *L'Homme à l'Hispano* (1926) d'après Pierre Frondaie.
- *Le Mariage de mademoiselle Beulemans* (1927) – eh oui ! – d'après Frantz Fanson et Fernand Wicheler.
- *Le Tourbillon de Paris* (1928) d'après Germaine Acremant, l'auteur des *Dames aux chapeaux verts*, un best-seller des années 1920.
- *Maman Colibri* (1929) d'après Henry Bataille.
- *Au bonheur des dames* (1929) d'après Émile Zola.
- *David Golder* (1930) d'après Irène Némirovsky (le premier film parlant de Julien Duvivier).
- *La Tête d'un homme* (1932) d'après Georges Simenon (donc la même année que *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir et *Le Chien jaune* de Jean Tarride, deux autres romans mettant en scène le commissaire Maigret).
- *Le Petit Roi* (1933) d'après André Lichtenberger.
- *Maria Chapdelaine* (1934) d'après Louis Hémon.
- *La Bandera* (1935) d'après Pierre Mac Orlan.
- *Pépé le Moko* (1936) d'après Ashelbé, alias Henri La Barthe.
- *Un carnet de bal* (1937) d'après une idée inspirée de *Juliette au pays des hommes* de Jean Giraudoux.
- *La Charrette fantôme* (1939) d'après Selma Lagerlöf.
- *Obsessions* (1943), un film à sketches d'après, entre autres, Oscar Wilde.
- *Panique* (1946) d'après Georges Simenon (*Les Fiançailles de M. Hire*).
- *Anna Karenine* (1947) d'après Léon Tolstoï.
- *Le Petit Monde de Don Camillo* (1951) d'après Giovanni Guareschi.
- *L'Affaire Maurizius* (1954) d'après Jakob Wasserman.
- *L'Homme à l'imperméable* (1956) d'après James Hadley Chase.
- *Pot-bouille* (1957) d'après Émile Zola.
- *La Femme et le pantin* (1958) d'après Pierre Louÿs.
- *Marie-Octobre* (1958) d'après Jacques Robert.

- *Boulevard* (1960) d'après Robert Sabatier.
- *La Chambre ardente* (1961) d'après John Dickson Carr, le champion des histoires policières en chambre close.
- *Chair de poule* (1963) d'après James Hadley Chase (*Tirez la chevillette*).
- *Diaboliquement vôtre* (1967) d'après Louis C. Thomas (*Manie de la persécution*), son tout dernier film, avec Alain Delon dans le rôle principal.

Julien Duvivier a par ailleurs eu des projets d'adaptation qui n'ont pas pu aboutir :

- *Aventures extraordinaires d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Alla Poe ;
- *Le Chant de l'équipage* de Pierre Mac Orlan ;
- *Champi-Tortu* de Gaston Chérau (un écrivain qu'il faudrait sortir du purgatoire des lettres, quoique Georges Bernanos l'ait taxé de « Maupassant de sous-préfecture ») ;
- *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline – Céline dont Julien Duvivier a fait la connaissance en 1934 sur le paquebot *Champlain* entre New York et la France, après le tournage de *Maria Chapdelaine* au Canada ;
- *Mollenard* d'O. P. Gilbert (le film sera réalisé par Robert Siodmak en 1938 avec Harry Baur et Albert Préjean) ;
- *L'Empreinte du Dieu* de Maxence van der Meersch (le livre, Prix Goncourt 1936, sera adapté à l'écran en 1939 par Léonide Moguy) ;
- *Thomas l'Agnelet* de Claude Farrère ;
- *Sang et volupté à Bali* de Vicky Baum ;
- *L'Armée des ombres* de Joseph Kessel (Julien Duvivier envisage de tourner le film dès fin 1944, et ce n'est qu'en 1969 que Jean-Pierre Melville en fera un chef-d'œuvre du cinéma français) ;
- *La Renarde* de Mary Webb (ce sont Michael Powell et son complice Emeric Pressburger, qui en tireront un excellent film en 1950) ;
- *Le Mariage de Loti* de Pierre Loti (pour en écrire l'adaptation et le scénario, Julien Duvivier a effectué le voyage à Tahiti) ;

- *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre (la pièce sera portée à l'écran en 1951 par Fernand Rivers, le dernier de sa quarantaine de longs métrages presque tous oubliés aujourd'hui) ;
- *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo ;
- *Les Frères Karamazov* de Fédor Dostoïevski ;
- *Une ténébreuse affaire* d'Honoré de Balzac ;
- *Germinal* d'Émile Zola, en 1957, juste après avoir tourné *Pot-bouille* (Yves Allégret en fera une adaptation en 1962, puis Claude Berri en 1993) ;
- *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, du moins si on en croit *Le Film français* du 10 février 1961 (William Wyler avait déjà tourné le célèbre roman en 1939) ;
- *Jean de Florette* de Marcel Pagnol (Julien Duvivier aurait renoncé à ce projet suite aux exigences de celui-ci concernant la distribution) ;
- ou encore *Le Feu* d'Henri Barbusse (il y avait déjà songé en 1917, un an après la parution du livre).

Difficile, on en conviendra, d'avoir une palette littéraire aussi large et ayant trait à des œuvres tellement différentes les unes des autres, des grands classiques de la littérature comme des livres à succès, des œuvres de langue française comme des œuvres étrangères (anglaises, américaines, russes, allemandes, suédoises), allant de la comédie de mœurs à l'intrigue policière, en passant par le fantastique (un fantastique mystérieux et un fantastique mâtiné de merveilleux), l'exotisme, la satire sociale ou les jeux, subtils ou pervers, de l'amour et du hasard.

Cette constatation pourrait laisser entendre que Julien Duvivier n'est jamais qu'un cinéaste touche-à-tout, une sorte de dilettante fureteur, glanant ses sujets au petit bonheur la chance, selon ses propres goûts et ses caprices ou en fonction des commandes plus ou moins alléchantes des producteurs.

En réalité, la plupart des longs métrages dont j'ai cité les titres et, pareillement, la plupart de ceux qui reposent sur un scénario original de Julien Duvivier lui-même, ou qu'il a coécrits, par exemple *La Belle Équipe* (1936), *Untel père et fils* (1940), *Au royaume des cieux* (1949) ou *Sous le ciel de Paris* (1950), ont de nombreux points communs, à la fois à travers leurs thèmes et par leur structure formelle (la technique,

la composition, le cadrage, la succession des plans et des séquences), Julien Duvivier étant un virtuose de la mise en scène cinématographique, y compris dans ses réalisations les moins bonnes.

D'un film à l'autre, à de rares exceptions près, il montre ainsi, notamment, qu'il ne se fait aucune illusion sur la destinée humaine et que sa vision de l'existence tend au pessimisme, pour ne pas dire à la noirceur – à la noirceur la plus noire, si vous me permettez cette formulation redondante, ou à une noirceur tempérée par quelques touches d'humour et de sarcasme.

En témoignent des films tels que *La Tête d'un homme*, *La Bandera*, *La Fin du jour* (1938), *La Belle Équipe*, *Pépé le Moko*, *Panique*, *Voici le temps des assassins* (1956), un titre emprunté aux *Illuminations* d'Arthur Rimbaud et qu'Henry Miller a repris pour son essai sur le poète ardennais (coïncidence ou pas en 1956), *Marie-Octobre* et *Chair de poule*, ce film où Julien Duvivier a comme sacralisé l'image ténébreuse de la femme fatale, ou plutôt l'image de la salope (jouée ici par Catherine Rouvel), et qu'on a souvent pris, et à tort, pour une réalisation mineure, ne serait-ce que par rapport à *Voici le temps des assassins*, où la salope dépeinte (Danielle Delorme) est effrayante et diabolique. Toutes ces œuvres sont, sans conteste, d'authentiques films noirs, un genre qui n'est pas une spécialité exclusivement hollywoodienne et qui par sa puissance d'évocation et sa dimension métaphorique, constitue, on l'a souvent dit, un avatar moderne de la tragédie grecque.

En quoi, les *tragédies* de Julien Duvivier sont à ranger aux côtés de celles de Howard Hawks, John Huston, Frank Borzage, Robert Siodmak, Henry Hathaway, Maurice Tourneur, Orson Welles et, surtout, Fritz Lang. Son pessimisme, son regard désabusé sur le monde – un monde troublé, peuplé de gens veules et médiocres –, on les retrouve du reste dans des films comme *David Golder*, *Un carnet de bal*, *Anna Karenine*, *L'Affaire Maurizius* ou *Pot-bouille*, dans lequel Gérard Philippe interprète un de ses meilleurs rôles, un rôle de personnage ambitieux, séducteur, volage, cynique et ambigu, à la fois Rastignac et Julien Sorel, dont le détachement, dissimulé derrière des sourires enjôleurs et donjuanesques, donne souvent froid dans le dos.

À ce stade de mon propos, je n'ai toujours pas posé la question de savoir si tous ces films sont fidèles ou non aux œuvres littéraires qui les ont inspirés.

La question est, je crois, toute théorique puisqu'on a affaire en l'occurrence à deux moyens d'expression, à deux langages distincts. Tel ou tel réalisateur lit un roman, il s'en fait petit à petit une certaine idée, peut-être même à un moment ou à un autre de sa lecture une idée précise, il se le projette dans la tête. Puis s'il a l'imagination fertile, il va déjà, sans avoir écrit une seule ligne de son adaptation et de son scénario, sans avoir tracé un seul dessin de son *story-board*, il va bientôt se le projeter cinématographiquement dans la tête, d'ordinaire en ne retenant que quelques aspects, voire quelques détails – des détails qu'on qualifierait de photogéniques, et peu importe que ceux-ci n'aient revêtu aucune importance pour le romancier ou qu'au contraire, ils aient été de son point de vue très significatifs.

« Qu'est-ce qu'une adaptation digne de ce nom ? », se demandait Pierre Véry dans *Le Film français* du 11 septembre 1946, lui qui a été le scénariste non seulement de certains de ses romans les plus célèbres (dont *L'Assassinat du père Noël* en 1941 et *Goupi-Mains rouges* en 1943), mais aussi de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal réalisé par Christian-Jaque en 1948 et de *Sans famille* d'Hector Malot réalisé par André Michel en 1958. « [C'est], dit-il, le transport – non d'une anecdote, mais d'une résonance, d'une vibration, d'un rayonnement émanés d'une œuvre – sur un autre plan de l'art, dans un autre monde de l'art, et par des “moyens d'écriture” sans commune mesure avec ceux du roman. » Et d'ajouter : « Un adaptateur digne de ce nom doit être un auteur [...], un médium. »

En ce qui le concerne, le médium doublé du bourreau du travail qu'a été Julien Duvivier toute sa vie durant, l'auteur Julien Duvivier a lu Zola, Mac Orlan, Simenon et les autres, et en même temps, son esprit les a traduits en cinéma, c'est-à-dire dans sa langue à lui, la langue dont il est censé connaître par le menu le vocabulaire et la grammaire spécifiques. Et déjà son esprit a interprété Zola, Mac Orlan, Simenon et les autres. Il les a transfigurés, les a métamorphosés, les a recréés, les a restitués d'une autre manière, avec d'autres codes, d'autres grilles, et le critique besogneux, fin lettré ou simple amateur de littérature, lui, parlera alors de « fidélité » ou de « trahison », voire carrément de « sacrilège ».

Voilà, me semble-t-il, la raison pour laquelle les spectateurs n'ont que faire des origines de l'adaptation, ni de ces diverses notions de « fidélité », de « trahison » et de « sacrilège », et surtout s'ils ne savent pas grand-chose, ou s'ils ne savent rien des œuvres de Zola, de Mac Orlan, de Simenon et des autres.

D'ailleurs, ont-ils besoin de le savoir ? Et qu'est-ce qu'ils gagneraient s'ils le savaient ? Ce qui compte à leurs yeux, et ce qui compte aux yeux d'un cinéphile (j'en suis un), c'est, au premier chef, la qualité intrinsèque des films, leur rythme, aussi bien le rythme du récit que celui des images, leur articulation, le jeu des acteurs, leur présence sur les lieux de l'action, leurs échanges mutuels, bref cette addition d'éléments complexes qu'on appelle tout simplement la mise en scène. À preuve, dans les salles obscures, la majorité de ces mêmes spectateurs ne regardent pas le générique de fin, et c'est à peine s'ils sont curieux de connaître le nom des comédiens qu'ils ont vu défiler sur l'écran, pendant une heure et demie ou deux heures.

Bien que la question de la fidélité soit théorique, force est toutefois de constater que Julien Duvivier et ses collaborateurs n'ont pas souvent respecté à la lettre les œuvres qu'ils ont portées à l'écran.

Je prends quelques exemples.

Dans le (rare) dossier de présentation à la presse de *Panique*, qu'interprètent magistralement Viviane Romance et Michel Simon, Julien Duvivier a écrit : « *Panique* n'est pas, au sens usuel du mot, l'adaptation cinématographique du roman de Georges Simenon *Les Fiançailles de M. Hire*. En choisissant cette œuvre, nous y avons vu la possibilité – absente du livre – d'élargir convenablement dans ses conséquences le plus banal des faits divers. En le faisant, Charles Spaak et moi n'avons pas voulu ajouter un titre nouveau à la liste des films policiers. Si toute l'action tourne autour d'un crime, l'intérêt du sujet ne réside pas ici dans la découverte de l'assassin, ni même dans les péripéties de l'enquête. Nous avons voulu faire de *Panique* un film d'atmosphère sociale. / Un crime a été commis. Ce fait crée immédiatement autour de lui un "climat" particulier susceptible d'éclairer parfois singulièrement le fond des êtres et même d'une manière générale celui de la nature humaine. Il semble qu'il projette sur tous ceux qu'il touche, sur ceux même qu'il ne fait qu'effleurer, une lumière violente et crue, accusant les traits de chacun. Il peut ainsi révéler les aspects les plus ignorés, dévoiler le véritable fond des sentiments humains. / Tel était le thème de notre sujet. Pour l'illustrer, nous avons situé l'action autour d'une place de banlieue parisienne. Ce pourrait être tout autre lieu où la vie

sociale rassemble des individus disparates et les façonne peu à peu selon un moule uniforme, en fait des éléments d'un corps commun en qui les réactions deviennent collectives et qu'animent les mêmes passions et les mêmes craintes. »

Cette « atmosphère sociale » sur laquelle Julien Duvivier et Charles Spaak ont mis l'accent, elle est secondaire, si ce n'est inexistante, dans *Les Fiançailles de M. Hire* de Georges Simenon (le livre date de 1933). Il n'en reste pas moins que leur film est très simenonien, j'entends conforme à l'univers romanesque du romancier liégeois, à l'opposé, ou presque, de l'adaptation du même livre réalisée par Patrice Leconte en 1988 sous le titre de *Monsieur Hire*, avec Sandrine Bonnaire et Michel Blanc en tête de générique, un film qui est essentiellement une histoire d'amour fou¹. Ce qui montre bien que plus une œuvre littéraire est réussie et fourmille de ressources, plus elle se prête à une grande variété de perceptions. [Je signale au passage que Julien Duvivier a rencontré Georges Simenon en 1932 lorsqu'il a tourné *La Tête d'un homme* avec Harry Baur dans le rôle du commissaire Maigret.]

Dans le (tout aussi rare) dossier de présentation à la presse de *Pot-bouille*, Julien Duvivier note qu'une des principales difficultés de l'adaptation d'une œuvre littéraire réside selon lui dans la courte durée d'un film. « Cela est particulièrement sensible avec *Pot-bouille*, dit-il. Ce roman est un puzzle. Dès que l'on commence à s'intéresser à quelqu'un, on passe à une autre figure, à autre étage de cette maison marmite [un immeuble bourgeois dans le Paris du Second Empire]. C'est Gérard Philippe qui relie entre eux tous les mondes de cet immeuble ; son personnage nous permet de gagner du temps que l'on n'aurait jamais pu trouver dans les cent ou cent et dix minutes d'un film. »

La sortie de *Pot-bouille*, en octobre 1957, rencontrera un vif succès auprès du public, bien que plusieurs critiques l'aient éreinté. Simone Debreuilh devait ainsi écrire dans *Libération* (25 octobre 1957) que tout au long du film, ce ne sont que « coucheries d'escalier de service » et « pince-fesses de boutiquiers », à des lieues de l'esprit d'Émile Zola. Quant à François Truffaut, qui avait fait un compte rendu élogieux de *Voici le temps des assassins* l'année précédente (*Arts*, 18 avril 1956), il renchérit sur le même thème trois mois plus tard, en écrivant dans *Les Cahiers du cinéma* que *Pot-bouille* est « la fesse à l'état pur », mais tout en admettant que, de la

¹ Claude Autant-Lara avait voulu, lui aussi, tourner *Les Fiançailles de M. Hire*.

férocité et de la verve de Julien Duvivier et d'Henri Jeanson, « il résulte quelque chose d'insolite et de plaisant ».

Pour paraphraser François Truffaut, je dirai, moi, que *Pot-bouille* est du Julien Duvivier à l'état pur, à l'état brut, une peinture filmique correspondant parfaitement à son foncier pessimisme et réalisée avec une maestria extrême, sans le moindre temps mort, grâce à un montage rapide et des comédiens remarquables, Gérard Philipe que j'ai déjà évoqué, Danielle Darrieux et Dany Carrel filmée, oserais-je dire, à fleur de peau. Et il n'est pas étonnant qu'après *Pot-bouille*, Julien Duvivier ait manifesté le désir d'adapter à l'écran un autre roman d'Émile Zola, *Germinal*. Au lieu de quoi, il sera amené à tourner *La Femme et le pantin* de Pierre Louÿs, son premier film en couleurs, avec une star immense, Brigitte Bardot en personne.

C'est un ratage, malgré quelques séquences de qualité, comme celle, au début, de la Feria de Abril de Séville, où l'histoire se situe (Julien Duvivier a toujours su filmer les foules). Et non pas parce que le cinéaste et ses coscénaristes, Marcel Achard, Albert Valentin et Jean Aurenche (il n'est pas crédité), ont éprouvé toutes les peines du monde à adapter ce roman, dont l'édition originale date de 1898, à essayer de l'actualiser, d'en moderniser les dialogues et d'en décrire l'érotisme sans encourir les foudres de la censure. En fait, et pour surprenant que cela puisse paraître, le film est un ratage parce que l'intrigue, au demeurant assez ténue, n'a absolument rien de sombre et de tragique, et parce que le personnage de Brigitte Bardot n'est pas du tout une mauvaise fille, et encore moins une enjôleuse ni une salope. Seulement, elle aime l'amour, elle aime s'amuser avec les hommes, elle aime les séduire, puis les ridiculiser et leur tendre des pièges, elle aime les monter les uns contre les autres, mais jamais, jamais, par perversité ni par perfidie.

En un mot, *La Femme et le pantin* n'était pas un sujet pour Julien Duvivier, et Brigitte Bardot l'a bien dit dans ses mémoires *Initiales B. B.* (Grasset, 1996), où elle l'a traité avec dédain, en le surnommant Dudu, jusqu'à se moquer de son dentier et de sa façon de mâchouiller sans arrêt lorsqu'il s'adressait aux acteurs et aux techniciens. D'ailleurs, la production, en accord avec elle – vedettariat oblige –, avait retenu d'autres noms de metteurs en scène : Luchino Visconti, Jacques Becker, Henri Verneuil, Alberto Lattuada, Valerio Zurlini, Roger Vadim...

Quatrième et dernier exemple de film basé sur un roman, dont s'empare Julien Duvivier, mais qu'il arrange et dont il rebâtit la structure narrative selon ses propres

critères de metteur en scène de cinéma : *Marie-Octobre*. Ce que raconte l'auteur du livre, Jacques Robert, dont une bonne vingtaine de romans ont été portés à l'écran, c'est l'histoire d'une femme, Marie-Hélène Dumoulin, qui apprend un jour que l'un des membres de son ancien réseau de résistance, durant la Seconde Guerre mondiale, a été un traître, quinze ans auparavant, et qu'il a vendu ses compagnons à la Gestapo. Comme dix d'entre eux ont survécu, elle va successivement leur rendre visite, avec l'intention de démasquer le coupable.

Quand le sujet lui a été proposé, Julien Duvivier a pensé à *Un carnet de bal* (1937, je le rappelle), que d'aucuns tiennent pour son chef-d'œuvre, ce film dans lequel une femme devenue veuve remet la main sur un carnet de bal de sa jeunesse et part à la recherche de ses anciens cavaliers – le premier film à sketches de l'histoire du cinéma français réunissant autour de Marie Bell, les uns après les autres, les monstres sacrés de l'époque : Louis Jouvet, Pierre Richard-Willm, Harry Baur, Pierre Blanchar, Raimu (sa prestation est désopilante) et Fernandel. Et ce qui est extraordinaire ici, c'est que chacun des sketches a un traitement cinématographique singulier, celui où apparaît Pierre Blanchar, un sinistre médecin avorteur sous l'emprise de la drogue, étant, par exemple, filmé en caméra oblique, un peu à la manière de *Citizen Kane* d'Orson Welles, mais par anticipation puisque *Citizen Kane* n'est sorti dans les salles obscures aux États-Unis que quatre ans plus tard.

Avec *Marie-Octobre*, dialogué par Henri Jeanson, Julien Duvivier a opéré un tour de force filmique : fondre les dix confrontations des survivants du réseau de résistance en une seule, les enfermer tous dans un lieu et un décor uniques et les filmer en temps réel, c'est-à-dire non seulement l'opposé du roman de Jacques Robert, mais aussi l'opposé d'*Un carnet de bal*.

Le personnage de l'héroïne est joué par Danielle Darrieux et les dix *conjurés* qu'elle a conviés chez elle, comme à la barre d'un tribunal, s'appellent Paul Meurisse, Bernard Blier, Serge Reggiani, Robert Dalban, Paul Guers, Daniel Ivernel, Noël Roquevert, Paul Frankeur, Lino Ventura et Jeanne Fusier-Gir, une des interprètes préférées de Sacha Guitry, qui a excellé dans d'innombrables seconds rôles².

Non, le thème du huis clos n'est pas neuf au cinéma, mais on voit bien que Julien Duvivier l'utilise en virtuose de la mise en scène, pour reprendre l'expression, dans un savant cocktail d'images, où alternent les plans d'ensemble, les gros plans, les

² Elle a joué dans *Un carnet de bal*.

mouvements multiples et incessants de la caméra, et d'après moi beaucoup mieux que *La Corde*, le film d'Alfred Hitchcock datant de 1948, auquel des critiques l'ont parfois comparé.

Durant toute sa longue carrière de réalisateur, de 1919 à 1967, en Europe et en Amérique, Julien Duvivier s'est toujours demandé comment il convenait de raconter une histoire au cinéma, comment il fallait *écrire* un film à partir d'une histoire déjà écrite par un romancier ou un dramaturge, chaque fois avec de nouveaux moyens, un nouvel angle d'approche, un nouveau style, de nouveaux décors, de nouveaux costumes en fonction de l'époque envisagée et, bien entendu, de nouveaux comédiens ou des comédiens qui accusent leur âge d'un film à l'autre et changent de registre, Harry Baur et Jean Gabin en particulier, chacun à sept reprises sous sa direction (vingt-deux ans séparent *Maria Chapdelaine* de *Voici le temps des assassins*).

Cette constante interrogation, il l'a illustrée, et le mot prend ici tout son sens, dans un long métrage qu'on n'évoque guère quand on parle de lui et qu'il a réalisé en 1952, entre *Le Petit Monde de don Camillo* et *Le Retour de don Camillo*, deux de ses plus grands succès à ce qu'on n'appelait pas encore le box office. Il s'agit de *La Fête à Henriette*, dont Henri Jeanson, qui a collaboré au scénario, a donné l'argument au journal *Combat*, le 19 décembre 1952 : « Sous les yeux du public, deux auteurs de tempéraments opposés essaient de trouver un sujet de film. Ils cherchent une anecdote, un milieu, des personnages. Cela ne va pas sans peine. Ils ne sont pas toujours d'accord, ils se querellent, s'injurient, se raccommodent, se brouillent à nouveau et c'est ainsi que, de scène en scène, réplique par réplique, image par image, le scénario prend forme. »

Le premier de ces deux auteurs si différents l'un de l'autre, joué par Henri Crémieux, a tendance à broyer du noir et à suggérer de sanglantes et violentes histoires criminelles, alors que le second, Louis Seigner, un optimiste, presque un naïf, préfère des histoires à l'eau de rose, des bluettes, des intrigues sentimentales qui se terminent bien, du genre « ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Et tout ce qu'ils inventent, le noir et le rose, le dramatique et le cocasse, l'improbable et le plausible, le vraisemblable et l'invraisemblable, s'incarnent instantanément sur l'écran – pour Julien Duvivier et Henri Jeanson, une manière virevoltante de

montrer, de faire voir *de visu*, que le cinéaste et le dialoguiste sont toujours les maîtres du jeu et qu'ils conduisent à leur guise le destin de leurs personnages.

La mise en abyme de *La Fête à Henriette* frise par moments la caricature et multiplie les pirouettes, dont la toute dernière est amusante : les deux auteurs finissent par s'accorder et décident de proposer leur sujet à Michel Auclair – au comédien Michel Auclair –, lequel joue un des très nombreux personnages qu'ils ont imaginés pendant deux heures de spectacle. Et Michel Auclair de refuser car il vient justement de tourner la même histoire et que celle-ci n'est autre que le film que l'on vient de voir ! Mais un tel sujet, un tel pari cinématographique, aurait-il pu avoir été traité comme un film noir ?

J'ai la conviction qu'il faut juger un créateur, quel qu'il soit, écrivain, peintre, musicien ou cinéaste, dans ce qu'il a fait de meilleur – de plus éclatant, de plus abouti.

Julien Duvivier a réalisé soixante-cinq films et dans le lot, figurent sans conteste une dizaine au moins de grands films, de chefs-d'œuvre du cinéma français et, au-delà, du cinéma mondial.

C'est à tort et d'une façon injuste que la Nouvelle Vague a tiré sur lui à boulets rouges, à commencer par Jean-Luc Godard dans un article devenu célèbre qu'a publié le magazine *Arts*, en avril 1959 et où il l'a nommément pris à partie avec d'autres cinéastes comme Marcel Carné, Claude Autant-Lara, Yves Allégret, André Hunebelle, Jean Delannoy, Christian-Jacque ou Henri Decoin, fulminant : « À tous ces réalisateurs, nous ne voulons rien dire d'autre que ceci : vos mouvements d'appareils sont laids parce que votre sujet est mauvais. Vos acteurs jouent mal parce que vos dialogues sont nuls. En un mot, vous ne savez pas faire du cinéma parce que vous ne savez plus ce que c'est ».

Combien de films de Jean-Luc Godard sont-ils aujourd'hui regardables ? Et combien de ses coreligionnaires, Louis Malle, Jacques Rivette, Alain Resnais, Agnès Varda et même François Truffaut, la coqueluche des historiens français du cinéma, dont Julien Duvivier devait apprécier le premier opus, *Les Quatre Cents Coups*, projeté au Festival de Cannes en 1959, où il était membre du jury présidé par son ami Marcel Achard et où siégeaient également Jean Cocteau, Pierre Daninos, Carlo Ponti, Gene Kelly et Michael Cacoyannis (la Palme d'or est allée cette année-là à

Orfeu Negro de Marcel Camus et le Prix de la mise en scène précisément aux *Quatre Cents Coups*) ?

Il serait temps de remettre la Nouvelle Vague à sa juste place. Elle a produit quelques grands films, c'est vrai, mais elle en a aussi distillé de convenus et de médiocres, un tombereau de navets que quelques irréductibles continuent de voir avec les yeux de Chimène – une Chimène d'un âge révolu, exsangue, décatie. Et c'est ce que le toujours bouillant Romain Gary avait déjà dénoncé dans un article écrit en anglais et paru dans *Show*, en avril 1964³. Il n'y a là, écrit-il, pas « la moindre audace ». « Le plus grand paradoxe, en ce qui concerne le groupe entier, c'est que, tout en prétendant libérer le cinéma de la littérature, presque tous ses membres sont venus aux films par la littérature. »

La Nouvelle Vague, c'est le cinéma de papi. Par comparaison, Julien Duvivier, Dudu le fou de littérature, Dudu le pessimiste, Dudu qui mâchouille et qui grimace, Dudu avec ses chefs-d'œuvre et ses ratages, Dudu qu'admiraient Jean Renoir, Orson Welles et Ingmar Bergman, Dudu, lui, représente l'aristocratie du septième art.

Bibliographie

- Louis Chauvet, *Le Porte-plume et la caméra*, Paris, Flammarion, 1950 (il n'y est pas question de Julien Duvivier).
- Raymond Chirat, *Julien Duvivier*, Paris, Premier Plan, 1968.
- Yves Descrichard, *Julien Duvivier, cinquante ans de noirs destins*, Paris, Durante, coll. « Ciné-Regards », 2001.
- Éric Bonnefille, *Julien Duvivier, le mal aimant du cinéma français*, deux volumes, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Hubert Niogret, *Julien Duvivier, 50 ans de cinéma*, Roubaix, Bazaar et Cie, 2010.

Copyright © 2020 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Jean-Baptiste Baronian, *Julien Duvivier, cinéaste littéraire [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2020. Disponible sur : <www.arllfb.be>

³ « La crête de la vague », in Romain Gary, *Un soir avec Kennedy*, Paris, L'Herne, 2014, p. 117 à 130.