

Domino, de Marcel Achard : ”On raconte l’histoire d’abord. Et puis elle arrive... ”

Nicolas Boscher

▶ **To cite this version:**

Nicolas Boscher. Domino, de Marcel Achard : ”On raconte l’histoire d’abord. Et puis elle arrive... ”. Journée d’études des jeunes chercheurs du LASLAR : Aventure(s) du récit, Clément Hummel; Solenne Montier; Caroline Mounier-Vehier; Miriam Speyer, Mar 2017, Caen, France. pp.69-81. hal-01915549

HAL Id: hal-01915549

https://normandie-univ.hal.science/hal-01915549

Submitted on 7 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Domino, de Marcel Achard : « On raconte l'histoire d'abord. Et puis elle arrive... »[1]

Nicolas BOSCHER
Université de Caen
LASLAR EA 4256

Dans la carrière de Marcel Achard, *Domino* représente un tournant, entre les premières pièces associées à l'avant-garde et la suite d'une carrière assimilée – parfois abusivement – au théâtre de Boulevard : si les figures en paraissent *a priori* stéréotypées (le trio vaudevillesque, l'aventurier venu des colonies), leur reprise participe d'un dispositif méta-théâtral, audacieux dans sa structure, emprunté notamment[2] à Pirandello. Marcel Achard se serait plus particulièrement inspiré de *La Volupté de l'honneur*, comme l'ont signalé Thomas Bishop[3] ou Bernard Dort. Ainsi, ce dernier note :

> l'« étrange similitude de situation, d'argument, sinon de contenu dramatique, entre [les deux pièces] : ici comme là, il s'agit d'un personnage qui prend la place d'un autre, Baldovino [dans la pièce de Pirandello] celle du mari et du père de l'enfant d'Agathe, Domino celle de François, l'amant supposé de Lorette Heller... et qui, se piquant au jeu, oblige les autres à entrer dans le jeu »[4].

La pièce – à la création de laquelle assiste Pirandello lui-même, en 1932 – est reconnue d'emblée comme une réussite et demeure, pour beaucoup, un sommet dans l'œuvre du dramaturge.

Or, s'il a atteint ce sommet, c'est parce que la pièce de Pirandello rejoint une thématique et un fonctionnement typiquement achardiens. La thématique : la manière dont un personnage peut se nourrir d'un imaginaire, d'un récit qui

[1] M. Achard, *Domino*, version de 1931, in *La Petite Illustration*, n°582, 26 juin 1932, p. 31.
[2] La pièce a également été rapprochée du *Chandelier* de Musset : par Lily Serra ou Maurice Rostand lors de sa création (articles repris dans l'édition de 1932 de *Domino*, p. 35-36) ; par Marcel Pagnol, dans sa réponse au discours de Marcel Achard, prononcé au sein de l'Académie française le 3 décembre 1959 ; enfin, par des analystes contemporains, comme Jeanyves Guérin (*Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 140).
[3] T. Bishop, Pirandello and the French Theater, *New York, New York University Press, 1960,* p. 84-86.
[4] B. Dort, « Sous le signe de Pirandello », dans *Théâtre public, Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 115.

n'est pas au départ le sien pour construire sa propre identité, et une histoire d'amour passionnée. C'est déjà le schéma de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923), dans lequel le désir est caricaturalement mimétique, puis de *Jean de la Lune* (1929), de *Domino* ou du *Corsaire* (1938). Ce modèle fournit une assise à des jeux verbaux qui peuvent, sans lui, tourner à vide.

Le fonctionnement : celui d'un auteur, Marcel Achard, dont le talent trouve peut-être à s'épanouir dans des récits conçus par d'autres : Pirandello au théâtre ou de grands cinéastes pour quelques films. En cela, il se rapproche justement du protagoniste de Pirandello, qui parvient à construire l'identité qui lui faisait défaut grâce à un rôle imposé. La singularité de Marcel Achard, comme celle de ses personnages, reposerait alors sur une forme non pas d'impersonnalité, mais de disponibilité. C'est pourquoi je m'efforcerai, au cours de cette étude, de montrer comment la question des aventures du récit au sein de la pièce trouve un écho avec celle des aventures de la pièce elle-même, et de sa genèse.

Cette étude suivra la manière dont le récit, emprunté à d'autres, se réorganise progressivement dans les premiers brouillons, avant d'être infléchi par son premier metteur en scène, Louis Jouvet. Enfin, elle envisagera comment au cinéma, l'adaptation, à laquelle participe Marcel Achard, défait le récit plus qu'elle ne le transpose.

La pièce de Marcel Achard

Marcel Achard a découvert la pièce de Pirandello lors de sa création par Charles Dullin, en 1922, six mois avant que Dullin ne mette en scène pour la première fois une des pièces d'Achard, *Celui qui vivait sa mort*. Selon Marcel Pagnol, Achard aurait même dormi dans le décor de *La Volupté de l'honneur* ![5]

Commençons par rappeler plus précisément la fable, c'est-à-dire « la structure spécifique de l'histoire racontée par la pièce »[6], aujourd'hui peu connue puisque rarement jouée.

Le premier acte se situe dans le salon de Christiane, qui a accepté que son amie Lorette Heller y reçoive des hommes, postulants intéressés par une annonce parue dans la presse : ni son contenu, ni les motivations de Lorette ne nous sont pour l'instant révélés. Convaincue par sa rencontre avec Domino, elle peut, à la fin de l'acte (I, 9), lui dévoiler sa mission : jouer le rôle d'un ancien amant de Lorette récemment revenu d'Afrique, afin de détourner de François Crémone, qu'elle a aimé autrefois, des années avant son mariage, les soupçons

[5] M. Pagnol, « Réponse au discours de réception de Marcel Achard », discours prononcé dans la séance publique le jeudi 3 décembre 1959, Paris, Palais de l'Institut, disponible sur http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-marcel-achard (consulté le 15 septembre 2016).

[6] M. Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 27.

de son mari. Pour préparer son rôle, Domino prend en note le récit que lui fait Lorette de ses amours passées...

L'acte II se situe dans la villa des Heller, deux jours plus tard, pendant une soirée mondaine. Découvrant le contenu d'une lettre que Lorette a demandé à Crémone d'écrire en se faisant passer pour lui, afin de constituer une nouvelle preuve, Domino est indigné (II, 6) : la lettre, Crémone et l'amour de ce dernier pour Lorette sont d'une médiocrité indignes d'elle. Domino invente alors d'autres souvenirs, et réécrit la liaison passée. L'acte s'achève alors que Domino et Lorette répètent une scène d'amour devant Crémone (II, 7), jouant quant à lui le rôle d'Heller : elle doit permettre de convaincre définitivement le mari de Lorette.

L'acte III se situe dans le même lieu, vingt jours plus tard. Lorette et Domino se sont progressivement confondus avec leur rôle. Lorette a effectivement effacé les souvenirs vécus pour les remplacer par les souvenirs inventés par Domino, jusqu'aux détails les plus précis (III, 2). Heller découvre le pot aux roses : lui et Crémone sortent de scène pour s'expliquer. Lorette et Domino se retrouvent alors seuls en scène (III, 6). Domino réaffirme à Lorette sa certitude que l'amour passé est désormais le leur, et n'appartient plus à Crémone. Comme il le déclare : « Ce ne sera pas la première fois qu'on verra ça. On raconte l'histoire d'abord. Et puis, elle arrive... ». Heller et Crémone reviennent en scène, persuadés d'assister à un simulacre de scène d'amour. Lorette accepte de suivre Domino et dit adieu à son mari. Elle reste pourtant en scène après le départ de Domino.

Le jeu pirandellien sur les rôles proposé par *Le Corsaire*[7] est plus spectaculaire. Mais il prend dans *Domino* une dimension plus vertigineuse, car la pièce propose moins un dispositif (l'alternance récurrente et très lisible entre présent et passé du *Corsaire*) que l'approfondissement progressif d'une réflexion sur le rôle et l'identité à partir d'un cadre réaliste et d'un genre connu : la comédie de Boulevard, dont l'hybridité autorise un glissement vers la gravité qui la rapproche du drame[8]. Évoluant graduellement à partir de ce cadre rassurant vers une fable presque fantastique, la pièce abandonne son spectateur sur une suspension de l'action et du sens : à quoi rêve Lorette ? que va-t-elle devenir ? qui est Domino ? de quel récit admettre la validité ? Cette évolution est empruntée à *La Volupté de l'honneur*, dont le protagoniste dérègle progressivement le mécanisme dramatique traditionnel d'une pièce dont les éléments de départ sont ceux du théâtre bourgeois[9].

---

[7] *Le Corsaire* (1938) confronte deux niveaux du récit : les aventures épico-tragiques du corsaire, Kid Jackson, et de la belle Evangéline, situées en 1716 ; leur reconstitution dans le cadre du tournage d'un film hollywoodien, en 1936. Évidemment, ce sont les mêmes acteurs qui interprètent les personnages du passé et les acteurs du film. Les acteurs deviennent les personnages qu'ils interprètent, la frontière entre fiction et réalité se brouille...

[8] B. Brunet, Le Théâtre de Boulevard, *Paris, Nathan Université, « Lettres SUP », 2004*, p. 80-81.

[9] P. Renucci, notice consacrée à *La Volupté de l'honneur*, dans L. Pirandello, *Théâtre complet*, volume I, présenté et annoté par P. Renucci, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1262.

De Pirandello, Marcel Achard reprend également le refus de trancher entre deux vérités apparemment contradictoires : Domino est lui-même et un autre ; son parcours (aventurier solitaire en Afrique, amant de Lorette) est donné comme virtuel – grâce au rôle et à la fiction – et réel, tout à la fois. Le rêve réalise la synthèse de ces aspects contradictoires, notamment dans la conclusion de la pièce : Lorette « est déjà partie » et demeure pourtant en scène, plongée dans sa rêverie, « repliée sur elle-même »[10], comme l'indiquent curieusement les didascalies. C'est que la réécriture de la réalité par la fiction ne peut plus s'opérer désormais, alors que la pièce et donc l'illusion théâtrale sont sur le point de s'achever, que par l'intermédiaire du rêve.

Sans doute la manière dont l'argument fait écho à son processus de création – il s'agit pour Domino comme pour Achard de s'identifier à l'histoire d'un autre afin de définir leur propre identité – explique-t-elle l'évidence semblant avoir présidé à la définition du projet : l'étude de la genèse montre que le titre, l'enjeu, l'organisation de la pièce, et même l'organisation spatiale du décor ont été définis particulièrement tôt, notamment si on les compare avec la genèse d'autres pièces de Marcel Achard.

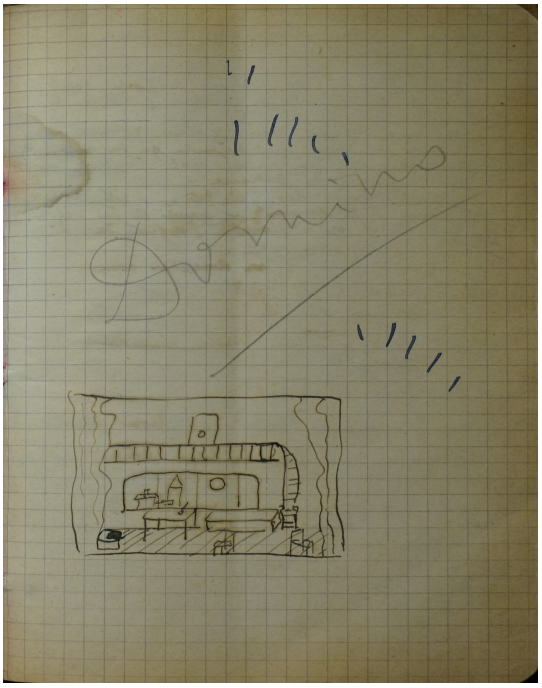
Dès le carnet de note[11], *Domino* impose doublement son titre, noté transversalement sur les premières pages, recto et verso. Cette évidence semble avoir également présidé à la formulation de l'enjeu qui donne à la pièce sa ligne directrice. Au recto est indiqué au-dessus du titre « On demande quelqu'un ayant », esquisse syntaxique de ce qui va donner son élan au premier acte : la publication d'une annonce dont nous ne comprendrons que tardivement la motivation, l'information volontairement retardée trouvant son origine dans la phrase interrompue. Ce caractère elliptique marque déjà un écart par rapport au modèle pirandellien : dans *La Volupté de l'honneur*, la mission qui va être confiée à Baldovino est énoncée dès la première scène, alors que dans *Domino*, l'exposé en est retardé jusqu'à la fin du premier acte.

Au verso, le titre est quant à lui accompagné d'un croquis du décor (cf. doc. 1[12]), permettant de construire un espace théâtral parfaitement cohérent avec les enjeux de la pièce : la théâtralité est soulignée par les rideaux en amorce et la dualité de l'espace. La scène au premier niveau est surplombée par la balustrade sur laquelle vont prendre place les personnages-spectateurs (Heller et Crémone) au dernier acte.

[10] *Domino*, *op. cit.*, p. 34.

[11] BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°3, Carnet *Domino* [couverture de skai noir ; document non coté]

[12] *Ibid*., verso, p. 1 [photographie prise par l'auteur de cet article].



Doc. 1 : croquis du décor des actes II et III de *Domino*
(Fonds Achard (BnF) – Droits réservés)

Au premier abord, la pièce développe classiquement en trois actes une action nouée puis résolue : conflit entre Lorette et son mari qui justifie l'engagement de Domino, mise en place de la stratégie, fuite à la fin de la pièce du couple nouvellement formé. Mais une observation plus attentive montre que la pièce organise une série d'attentes, de béances qui en perturbent la structure, comme nous l'avons déjà noté au sujet du premier acte.

Dans ce premier tiers de la pièce, Lorette fait passer à des candidats un casting pour un rôle qui reste à définir : avant d'être exploité, leur potentiel verbal et corporel – elle les fait marcher, peler des fruits – est évalué. Au passage, le dialogue régulièrement elliptique, ponctué de sous-entendus, rencontre la pièce de Pirandello pour mieux affirmer la singularité de la variation : Domino émet l'hypothèse qu'il a pu être sollicité par Lorette afin de reconnaître un enfant illégitime. On retrouve là l'argument de *La Volupté de l'honneur* : l'aristocrate Baldovino payé pour épouser Agata et reconnaître l'enfant qu'elle attend de son amant. Mais Lorette réfute cette hypothèse, qu'elle juge méprisable, et trop facile : « La tâche... la mission... disons : la besogne […] dont je veux vous charger est plus difficile. Il ne vous suffira pas de donner à un enfant un nom dont vous ne saviez plus que faire »[13]. La « besogne », qu'il est difficile de qualifier par un terme adéquat, est d'abord définie par ce qu'elle n'est pas. Elle attendra toute la fin du premier acte avant d'être clairement précisée.

Pourtant, au-delà de cet enjeu (aider Crémone à échapper à l'ire d'Heller) qui va devenir de plus en plus secondaire au fil des actes jusqu'à être liquidé à

[13] *Domino*, *op. cit.*, p. 9.

la fin de la pièce, la rencontre entre Lorette et Domino suscite rapidement une tension dramatique, amoureuse et même vitale : Domino va donner une direction à la vie de Lorette, et son sens profond à une pièce dont le spectateur peinait à saisir l'enjeu, beaucoup plus rapidement posé chez Pirandello. Aussi ne s'agit-il pas essentiellement d'une pièce sur le vide, mais d'une pièce qui montre comment ce vide peut être comblé – le temps de la représentation, le temps de la rencontre entre Lorette et Domino – par une fiction. Reste que la fin de la pièce retrouve en partie le flottement de ses prémisses puisque Lorette est à la fois « déjà partie » et toujours en scène, présente et absente. La structure de la pièce se déploie ainsi entre deux suspensions, deux interrogations.

Il faut ajouter que Domino lui-même incarne une certaine vacuité, comme le Baldovino de Pirandello : homme de nulle-part, en disponibilité, prêt à jouer le rôle d'un autre. Mais cette vacuité s'affirme rapidement comme une force, et Domino comme un protagoniste remarquable par sa volonté, sa vitalité : à Lorette qui lui demande (I, 9) s'il se sent de taille à affronter « quelqu'un de très puissant », il répond « *avec force*. - Rien égale tout »[14].

Trois potentialités du langage interviennent lors d'étapes marquantes du point de vue dramatique : humilier l'autre en le blessant d'un trait ; proposer une formule saisissante, parfois moralisante, synthétisant un enjeu ou une vérité éternelle ; s'échapper du réel en se réfugiant dans une bulle de fiction.

Compte tenu de l'enjeu de cette étude, nous allons surtout nous concentrer ici sur cette dernière potentialité du langage : participer à la création de fictions capables de renverser les structures réalistes et sociales. La fiction est progressivement créée par Lorette et Domino, particulièrement à la fin de chacun des trois actes, après que les autres personnages ont été évacués ou disqualifiés. D'abord à la fin du premier acte (I, 9), après le lent dévoilement de l'enjeu de l'intrigue : remplacer un François par un autre. L'enjeu progressivement exposé est presque immédiatement dévoyé par Domino : « se faire passer pour lui » est compris comme « devenir lui », « inventer une histoire pour cacher la vérité » comme « inventer une histoire qui devienne la seule vérité ». Le subterfuge s'efface au profit de la substitution, voire l'effacement du récit premier.

A la fin de ce premier acte, Domino prend en notes sur un carnet le récit que lui fait Lorette de ses amours passées. Le rideau tombe pendant qu'il écrit, éludant le double processus d'appropriation et d'invention qui a commencé de se mettre en place devant nos yeux mais que sa nature magique, prodigieuse rend profondément irreprésentable. Domino en train d'inventer sous la dictée : l'image sur laquelle se clôt le premier acte évoque irrésistiblement celle de son auteur, scripteur dont la pièce constitue justement un exemple d'appropriation littéraire.

[14] *Id*. [Italiques de l'auteur].

A la fin du deuxième acte, c'est le rejet violent (II, 7) de la lettre mensongère écrite par Crémone qui constitue une étape décisive dans l'émergence de la fiction. Domino rejette la lettre non parce qu'elle est mensongère, mais parce qu'elle invente un récit médiocre, indigne du personnage créé par Domino comme de Lorette. Lorette, quant à elle, « ne trouve rien à répondre »[15]. C'est par le silence – indications scéniques, points de suspension, baisser de rideau – que le récit pointe ses apories, mais semble également pouvoir se mettre en place souterrainement ou trouver un écho chez le spectateur, qu'il s'agisse du personnage-spectateur ou du spectateur de la pièce. Le silence et la négation : ce sont justement les deux ressources exploitées par Marcel Achard dans la plupart de ses pièces pour tenter de revivifier un lyrisme en crise en transformant ses écueils en atouts. Domino va d'ailleurs ouvrir son récit par une transition paradoxale, en validant et refusant simultanément le triste récit que vient d'énoncer Lorette : « ce que vous dites est vrai. Et ce n'est pourtant pas ainsi que les choses se sont passées ». Puis il narre son propre récit.

A la fin du troisième acte – après le pacte concluant le premier acte et la réécriture exposée au second – c'est la représentation qui s'impose comme la seule vérité.

La mise en scène de Jouvet (1932)

De la création de la pièce sont conservés des photographies, des articles de presse, des témoignages, ainsi que le cahier de mise en scène établi sous le contrôle de l'association des régisseurs. Ces cahiers constituent non seulement une ressource de premier ordre pour étudier l'activité artistique des grands metteurs en scène qui s'imposent dans la première moitié du XX^e^ siècle, mais également le signe d'une évolution de leur statut, dont les créations peuvent bénéficier d'un dépôt légal à partir des années vingt. J'ai travaillé à partir de l'exemplaire conservé à la BnF[16].

Domino contient déjà sa propre mise en scène, induite – au-delà de la relative précision des indications scéniques – par son argument même, puisque la pièce relate la progressive mise en place d'un récit puis d'une mise en scène capable d'imposer sa puissance au point de faire éclater le cadre réaliste et la structure sociale. Ce cadre va-t-il fournir matière à invention pour le metteur en scène ou le contraindre à suivre le programme précisément déterminé par l'auteur et son protagoniste ?

[15] *Domino*, *op. cit.*, p. 22.

[16] Cahier de mise en scène établi sous le contrôle de l'Association des Régisseurs de Théâtre, BnF, fonds Achard, sd, 4-COL-101 (15, 2).



Doc. 2 : décor de l'acte I de *Domino*
(Fonds Achard (BnF) - Droits réservés)

Au début du premier acte, la mise en scène respecte le plus souvent les didascalies externes et internes. Mais, une fois que les deux principaux protagonistes, Lorette et Domino, sont mis en présence (I, 9), leurs déplacements deviennent plus élaborés : il s'agit de rendre sensibles les sentiments complexes qui animent Lorette, partagée entre l'« espèce de sympathie »[17] née immédiatement entre eux et ses résistances face au regard insistant de Domino. Le metteur en scène dispose alors d'une plus grande marge de manœuvre puisque le texte ne fournit qu'une évocation abstraite et synthétique de ces sentiments dont il faut développer la représentation sensible. Au début de l'échange, Louis Jouvet décide de faire s'adosser Lorette à la bibliothèque de bois sombre, dont la structure courbe crée un embryon d'alcôve dans un décor essentiellement rectiligne (cf. doc. 2[18]) : remplie de classiques dont la maîtresse de maison elle-même déclare qu'elle ne les a « jamais ouverts »[19], elle se présente à la fois comme un alibi culturel et un réservoir de fictions. La bibliothèque constitue d'abord une façade bourgeoise, ensuite une ouverture concave vers un autre espace, littéral et littéraire : le décor est à l'unisson de la thématique fondamentale du drame. La mise en scène peut même refuser le rythme imposé : les didascalies originelles indiquent que Lorette et Domino s'assoient face à face dès que Lorette le commande : « asseyez-vous ! »[20]. Mais Louis Jouvet repousse cette configuration plus loin, en la mettant en place à partir du moment où Lorette annonce qu'elle va

[17] *Domino*, *op. cit.*, p. 8.
[18] Cahier de mise en scène, acte I (page non numérotée) [photographie prise par l'auteur de cet article].
[19] *Domino*, *op. cit.*, p. 4.
[20] *Ibid.*, p. 8.

commencer son récit, et non plus quand Domino obéit à Lorette en se disant désormais persuadé d'avoir sa confiance[21]. Le rapprochement entre les deux protagonistes est alors moins motivé par la psychologie que par l'enjeu essentiel de la pièce : le partage d'un récit commun.

La plus grande liberté que s'autorise le metteur en scène concerne la théâtralité, affirmée de manière anticipée lors de la représentation puisqu'à partir du moment où Lorette commence effectivement à raconter son histoire à Domino, elle « met son fauteuil face public et s'assied »[22]. Un hiatus se crée alors entre les actions réalistes exigées par le texte – servir le thé à Domino, lui passer le sucrier, lui tendre une pêche – et la position de Lorette, faite pour adresser son récit au public plus qu'à son partenaire. Le glissement vers l'artifice et la rupture avec les prémisses réalistes s'effectue donc plus tôt que ne le suggérait le texte.

Surtout, au dernier acte, le rideau ne tombe plus sur une Lorette passive, comme le prévoit le texte théâtral, mais sur une Lorette active : « Lorette se lève et commence à marcher. Quand Lorette se lève : rideau »[23]. Le spectateur ne peut plus douter du fait que l'héroïne va quitter son mari pour rejoindre Domino : Louis Jouvet refuse la fin très ambiguë prévue par son auteur, qui n'envisageait qu'une fuite toute intérieure pour sa Lorette-Madame Bovary. C'est sur une femme active et finalement indépendante que s'achève la pièce, lors de sa création.

L'adaptation cinématographique (1943)

Au générique du film tiré de la pièce, achevé en 1943, Marcel Achard est crédité de l'adaptation – en collaboration avec Jean Aurenche – et des dialogues. Comparer le film à la pièce présente un intérêt, non pour valider le constat d'un écart (entreprise peu stimulante), mais pour identifier les choix – génériques, dramatiques, poétiques – définis au cours du travail d'adaptation : quelles intentions ont pu les motiver ? dans quelle mesure témoignent-ils de ce que Marcel Achard, Jean Aurenche et Roger Richebé (le réalisateur) considèrent comme des spécificités du cinéma et de son public ? comment chacun des co-auteurs envisage-t-il son rôle, et l'importance à lui accorder au sein du processus créatif ? comment conçoivent-ils le processus d'adaptation ? pourquoi ce processus a-t-il – dans ce cas particulier – fait s'évanouir les potentialités de la pièce sans pouvoir ni les exploiter, ni en susciter de nouvelles ?

Deux récits ont évolué sensiblement au fil des réécritures : la fable ; la fiction inventée puis imposée par Domino.

---

[21] Cahier de mise en scène, I, 9, p. 11.

[22] *Id*.

[23] *Ibid*., III, 8, p. 15.

Trois documents témoignent du processus d'adaptation : un synopsis de six pages[24], un traitement de vingt-trois pages[25] et une continuité dialoguée de cent-vingt-trois pages[26]. Une première inflexion montre déjà que les adaptateurs n'envisagent pas de transposer la fable sans la modifier : au cours du deuxième tiers du synopsis, correspondant au deuxième acte, « Heller se rend chez un détective privé pour essayer d'obtenir la vérité. Une série de scènes bouffonnes en résulte »[27]. La comédie policière fait ainsi son apparition : surcroît d'intrigue et de gags caractéristique de nombre de scénarios de Marcel Achard. A partir du traitement, cette séquence disparaît mais une nouvelle péripétie emprunte aux codes de l'intrigue criminelle : Crémone et Domino sont invités par Heller à une partie de chasse. Dans la continuité, Heller menace même de tuer son rival, en faisant passer son crime pour un accident. Entendant un coup de fusil, Lorette s'évanouit, persuadée que son mari a tué Domino[28]. Cette première adjonction laisse supposer que les adaptateurs considèrent l'intrigue théâtrale comme insuffisante, ou du moins problématique pour un récit cinématographique.

De fait, ils vont multiplier les ajouts visant à combler les manques, manques pourtant fondamentaux dans cette fable sur le vide. Tout d'abord, les scénaristes créent de toute pièce le premier quart du scénario, de manière à caractériser Domino, et à présenter son passé avant sa rencontre avec Lorette : Domino est caractérisé d'emblée comme un personnage – hâbleur et machiste qui plus est – et non plus comme un acteur attendant de connaître le rôle qui va lui être attribué.

De manière générale, l'adaptation frappe par sa volonté d'accumulation et de dispersion : multiplication des décors et des objets (billet de train, statue africaine de la déesse Amour, lettre devenue objet....) qui jouent un rôle central dans le film. On peut attribuer à Jean Aurenche cette importance accordée aux objets dans l'adaptation[29], si l'on en croit le témoignage de Nino Franck, qui aurait collaboré officieusement au traitement[30]. Ce déplacement n'est pas en soi une tare : adaptant *L'Éventail de lady Windermere* d'Oscar Wilde à l'époque du

[24] BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 13).
[25] BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 14).
[26] BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 15).
[27] Synopsis de *Domino*, p. 3.
[28] Cet évanouissement-aveu se retrouve en amont dans *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, en aval dans l'adaptation par Max Ophuls, Annette Wademant et Marcel Achard du roman de Louise de Vilmorin, *Madame de...* : nous pouvons donc considérer qu'il s'agit d'un topos.
[29] Voir à ce sujet l'ouvrage de Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1993, p. 36-37. Elle y évoque la manière dont le sens du détail concret a pu prendre le dessus sur l'imagination poétique pour certains scénaristes d'après-guerre, dont Jean Aurenche. Elle cite également Nino Franck : le scénariste n'est pas « une simple pièce du puzzle auquel joue le réalisateur, mais son alter ego, son principal collaborateur et le co-auteur de l'œuvre » (« Petits secrets du métier de scénariste », in *Formes et Couleurs*, n°6, 1946).
[30] N. Franck, « Petit cinéma sentimental », dans *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945, Actes des colloques SACD, 1992-1993*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1994, p. 173-174.

muet, Lubitsch avait transposé brillamment un théâtre du verbe en un cinéma de signes et d'objets. Mais, dans l'adaptation filmée de *Domino*, les objets imposent une encombrante matérialité lestant d'un poids fatal un récit censé manifester le pouvoir du rêve et de la fiction.

Le traitement de ce qui constitue le centre de la pièce – la place croissante occupée par la fiction et le rôle endossé par Domino – paraît de ce point de vue particulièrement révélateur. Le synopsis évoque comme la pièce la négation des amours vécues, et leur remplacement par les amours narrées, passage essentiel de l'acte II, scène 6. Mais la nature essentiellement verbale de ce processus semble avoir posé problème : dans le traitement, les scénaristes envisagent d'abord de proposer un cadre concret au récit lorsque Domino rejoint « Crémone dans le café de l'École militaire, où Crémone donnait ses rendez-vous à Lorette. C'est une idée de Domino. Il "fignole" son rôle. Il veut connaître le décor ». Puis, Lorette « arrive dans le café. Elle le reconnaît bien. Elle le trouve horriblement triste ». Alors par un « miracle de l'éloquence »[31], Domino lui peint, comme dans la pièce, un décor idéalisé digne de ses amours rêvées. Mais ce faisant, le scénario pointe justement une différence de nature que la pièce prétendait non seulement abolir, mais inverser puisque c'est finalement le lieu narré qui imposait sa présence et sa vérité face à un lieu réel discrédité. Les scénaristes ont dû sentir le danger de cette transposition, puisqu'elle disparaît à partir de la continuité. Mais ils n'ont rien envisagé pour la remplacer : la fiction de Domino, esquissée à la fin de sa première rencontre avec Lorette, ne sera jamais développée. Lorsqu'il dénonce, dans la dernière version du scénario comme dans le film achevé[32], la médiocrité de la lettre écrite par Crémone, il ne lui oppose aucune fiction contradictoire.

Si la fiction n'a pu trouver sa place dans l'adaptation, c'est peut-être parce que les béances que cette fiction était censée combler ont elles-mêmes disparu. Nous avons déjà signalé que Domino était désormais un personnage caractérisé. De même l'enjeu du récit, rapidement exposé dès que le personnage de Lorette apparaît, n'est plus retardé. La continuité tente pourtant d'ouvrir d'autres béances, par des silences, des moments suspendus ou des basculements de point de vue. Ce faisant, elle empiète sur les prérogatives du réalisateur et se rapproche davantage d'un découpage technique, de manière ponctuelle et circonscrite. C'est le cas du premier échange entre Domino et Lorette, échange téléphonique désormais tout à fait fortuit puisque Domino a simplement trouvé le numéro de Lorette dans l'annuaire en cherchant un galeriste – profession d'Heller dans le film – susceptible de lui acheter la statue ramenée d'Afrique. La continuité dactylographiée indique d'abord uniquement les répliques de Domino, en précisant que le public « n'entend pas »[33] les réponses de Lorette. Les adaptateurs envisageaient un dispositif d'inspiration

[31] Traitement de *Domino*, p. 21.

[32] Continuité dialoguée, p. 89-90. Le film transcrit fidèlement la continuité, pour cette scène.

[33] *Ibid*., p. 22.

théâtrale. Puis deux indications manuscrites, notées de la main de Marcel Achard, concluent la scène par la description de deux plans, de Lorette puis de Domino. Voici le premier :

> Plan de Lorette. Lorette impatientée : Ah, écoutez... (Domino dit quelques mots qu'on n'entend pas. Réaction de Lorette) Non ? Ce n'est pas possible ![34]

Quatre répliques étaient ainsi éludées, laissant le spectateur tenter d'imaginer ce qui se dit entre Lorette et Domino. Ce jeu sur le hors-champ et l'ellipse est peut-être inspiré de Lubitsch avec lequel Marcel Achard a collaboré pour *La Veuve joyeuse* (1934). Il le reprendra d'ailleurs dans les films qu'il écrira et tournera à la fin des années quarante. Or, dans le film réalisé par Roger Richebé, le montage des plans ne laisse subsister aucun silence, aucun manque, bouleversant au passage l'ordre du dialogue écrit. D'autres passages équivalents, inscrits dans la continuité, sont également supprimés : disparition de nombreux plans subjectifs[35] accompagnant ou suspendant le dialogue pour mettre l'accent sur le point de vue des personnages ; disparition de la fin d'un plan filmant le décor laissé vide après que les personnages sont sortis du champ[36]. Suppression également de travellings complexes, suivant des personnages d'un décor à l'autre[37], et que l'on retrouve dans certains des scénarios rédigés par Achard[38] comme dans ses propres réalisations. Le découpage adopté par Richebé, platement fonctionnel, privilégie les plans américains et les panoramiques pour enregistrer des échanges le plus souvent statiques : il reprend le modèle de la pièce filmée, qui s'est imposé au début des années trente, dans sa forme la moins inventive. Tout appel à l'imaginaire du spectateur est liquidé au profit de l'enregistrement d'une mise en scène lourdement explicite, et d'acteurs dont les mimiques, les intentions soulignées transforment *Domino* en comédie sans grâce, et sans enjeu.

Ainsi, de nombreux aspects de la pièce – le travail de l'acteur, l'importance de la fiction – ont été envisagés par les adaptateurs, avant d'être radicalement affaiblis. Sans doute ont-ils considéré que, d'essence profondément théâtrale, ils ne pouvaient être transposés au cinéma, art dont Marcel Achard considère que sa nature plus réaliste le rend moins propre à la stylisation et à la fantaisie : ses textes critiques reviennent régulièrement sur cette distinction toute théorique[39].

---

[34] *Id.*

[35] *Ibid.*, p. 26, 31, 72 ou 74.

[36] *Ibid.*, p. 73.

[37] *Ibid.*, p. 24 ou 110-111.

[38] Par exemple, dans le premier des scénarios qu'il écrit pour Marc Allégret : *Le Paquebot partira à midi* (1936). Ce projet ne sera finalement pas réalisé. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi* [document non coté].

[39] Marcel Achard déclare ainsi en 1930 que « le cinéma parlant peut s'inspirer du cirque, du music-hall, de la musical-comédie, jamais du théâtre » (« Romance avec ou sans parole », *Pour vous*, 10 octobre 1929, n°47, p. 7). En 1935, il attribue l'échec de l'adaptation cinématographique par Max Reinhardt de *Songe d'une nuit*

Depuis l'hypotexte pirandellien jusqu'à l'adaptation cinématographique, en passant par la mise en scène de Jouvet, la fable de *Domino* – la pièce – comme la fiction créée par Domino – le personnage – traversent une série de variations, de combinaisons, de trahisons. Aventures et mésaventures du récit, qui évolue encore dans la dernière édition de la pièce : plus de 20 ans après l'édition de 1932, le troisième acte va être sensiblement raccourci et modifié. Le dialogue devient plus dynamique et souligne moins explicitement la dimension méta-théâtrale, qui demeure néanmoins centrale. La pièce se conclut sur une Lorette toujours immobile, mais dont il est désormais précisé qu'elle « rêve »[40] tandis que retentit *La Marche de la Légion*, allusion sarcastique au passé de Domino. Dans la dernière version de sa pièce, l'auteur semble vouloir imposer sa propre mise-en-scène, à la fois allusive et grinçante. Il existe ainsi plusieurs *Domino*, et plusieurs récits.

Bibliographie

ACHARD, Marcel, *Domino*, version de 1931, dans *La Petite Illustration*, n°582, 26 juin 1932.
ACHARD, Marcel, *Domino*, version de 1958, dans *L'Amour ne paie pas*, Paris, La Table Ronde, 1962.
BISHOP, Thomas, *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1960.
BRUNET, Brigitte, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan Université, « Lettres SUP », 2004.
CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1993.
DORT, Bernard, « Sous le signe de Pirandello » (1962), dans *Théâtre public, Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 105-128.
FRANCK, Nino, « Petit cinéma sentimental », dans *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945, Actes des colloques SACD*, 1992-1993, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1994, p. 173-182.
PIRANDELLO, Luigi, Théâtre complet, volume I, présenté et annoté par Paul Renucci, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1977.

d'été à l'incompatibilité de nature entre l'univers féerique imaginé par Shakespeare et les codes de représentation hollywoodiens (« Le Songe d'une nuit d'été », in *Marianne*, n°165, 18 décembre 1935, p. 11). Mais l'examen de ses textes dramatiques (*Le Joueur d'échec* (1927)) comme des films qu'il réalise (*Jean de la lune* (1948), *La Valse de Paris* (1949)) ou auxquels il collabore contredit ces déclarations théoriques.

[40] M. Achard, *Domino*, version de 1958, dans *L'Amour ne paie pas*, Paris, La Table Ronde, 1962.